Trimestriel 1954 Nos 21-22

XVIIe SIÈCLE

BULLETIN

de la "Société d'Étude du XVIIe siècle"

SOMMAIRE

ASPECTS DE LA MUSIQUE FRANÇAISE AU XVIIe SIÈCLE

Siège Social de la "Société"

24, Boulevard Poissonnière - PARIS - IXe arrt

Téléphone : Provence 50.56 C. Ch. Post. : Paris 6511.05

Le Numéro : 280 francs.
Abonnement annuel : FRANCE : 800 francs ; ÉTRANGER 900 francs.
Pour les Membres de la Société, compris dans la cotisation.

Revue publiée avec le concours du
CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE
ET DU SECRÉTARIAT D'ÉTAT AUX BEAUX-ARTS

INTRODUCTION AU XVIIe SIÈCLE MUSICAL EN FRANCE

I

EN quelque cent trente pages, nous ne saurions évoquer le XVIIe siècle musical français. Au lecteur soucieux de découvrir les lois qui ont présidé à l'esthétique de cette époque, nous nous permettons de signaler les travaux d'une pléiade d'historiens français, les Brenet, les Quittard, les R. Rolland, les Pirro, les La Laurencie, les Prunières, les Tessier (1) qui, depuis près de soixante ans, ont exhumé des bibliothèques, des archives, quantité de textes musicaux ou de documents éclairant l'histoire des hommes et celle des œuvres (2).

A l'exception de quelques-uns, ces historiens se sont tous penchés sur le même problème : celui de l'art dramatique, estimant en toute bonne foi que l'opéra absorbait la plus grande partie de l'activité musicale de l'époque. Tous les efforts ont porté sur l'histoire de la tragédie lyrique, ses sources, ses premières expériences, ses lois,

(1) A cette liste on ajoutera les noms de J. Ecorcheville, de Claude Crussard, d'Eugène Borrel et de Félix Raugel.

(2) Mises à part les *partitions musicales* qui se trouvent à la Bibliothèque Nationale (Département de la Musique), à la Bibliothèque Sainte-Geneviève, à l'Arsenal, à la Bibliothèque du Conservatoire, dans certaines collections privées (Collection Prunières), dans certaines Bibliothèques de province (Beauvais, Versailles) ou Maîtrises (Aix) — véritables conservatoires de l'époque —, les sources manuscrites d'un tel sujet seront extraites des Archives Nationales (séries LL, KK, O, X, Y, S, Z), des Archives départementales (séries G, H, E), du Cabinet des Manuscrits de la Bibliothèque Nationale, de la Bibliothèque de l'Opéra, de certaines collections du Département de la Musique de la Bibliothèque Nationale, enfin et surtout du Minutier des Notaires (cf. notamment le Minutier Central de Paris, versé aux Archives Nationales ; les fonds d'Avignon, Dijon, Rouen, Lyon, Lille, Angers, etc...).

son apogée, son influence. C'est dire que, pour le grand public, le XVIIe siècle demeure, avant tout, le siècle du théâtre chanté ; nul n'ignore les divertissements, les ballets de Cour, les collaborations de Molière avec Lully et Charpentier, les audacieuses tentatives de Cambert, les réussites de « Baptiste » et l'action exercée par le Surintendant de la musique auquel Louis XIV avait donné son estime et son appui.

II

Loin de nous de vouloir minimiser l'apport du Florentin dans l'histoire de notre art.

Mais peut-on prétendre que Lully évoque *toute* la musique de son siècle ? Racine symboliserait-il toute la pensée de ce temps ? Sans doute citerait-on ici et là quelques noms encore : en littérature comme en musique. Les lettres françaises se peuvent-elles résumer à Corneille, Molière, La Fontaine, Boileau, La Bruyère et Bossuet ? La musique à Henry du Mont et Couperin ? L'architecture à Mansart, la peinture à Poussin, Champaigne et Le Brun? Le siècle qui nous occupe, riche en hommes, en écoles, en disciplines musicales, en familles spirituelles, n'a pas fini de nous étonner et de nous livrer ses secrets...

Sous le terme de *XVIIe siècle*, l'évolution des formes, des styles, de la pensée nous engage d'ailleurs à considérer une époque de près de cent cinquante années, qui commencerait au début du règne d'Henri IV pour se clore environ les années 1730-1740 [1] ; une époque qui reflète un perpétuel travail de gestation, enserrée qu'elle se trouve entre un siècle — le XVIe — à sens unique, axé sur la polyphonie vocale, et un autre — le XVIIIe — qui cultive avec dilection *tous* les genres : musique profane, religieuse, vocale, instrumentale, et qui, après avoir ouvert la route au classicisme de Rameau, Leclair et Gossec, voit ses efforts brusquement freinés, sous la Révolution et

---

[1] La mort de Couperin (1733) semble marquer la fin de la grande école versaillaise à laquelle restent associés les noms de Delalande (+ 1726), Marchand (+ 1732), Bernier (+ 1734), Mouret (+ 1738), Campra (+ 1744), Clérambault (+ 1749), Destouches (1749).

l'Empire, par l'invasion de l'italianisme, puis du germanisme.

III

Pas plus l'art de Lully ne se peut expliquer sans l'apport des maîtres français de l'air de Cour, pas plus Rameau ne se peut comprendre sans Lully et Couperin. C'est au plein cœur du XVII[e] siècle qu'il faut donc aller quérir les sources variées de l'art musical français du temps de Louis XV. Le XVII[e] siècle a servi d'intermédiaire entre la *polyphonie* classique de la Renaissance et la *symphonie* classique des Concerts spirituels. Il transmet, mais il engendre également ; il emprunte certes, mais il crée : la diffusion de l'air de Cour, de la chanson à boire, de la suite instrumentale, la renaissance du luth, la découverte du clavecin, la naissance de l'orgue, la création de l'ouverture et des premières suites symphoniques, l'apparition de la basse chiffrée, le passage du motet *a cappella* au motet concertant, la faveur que connaît le psaume « versaillais », le récit qui se développe aux instruments autant qu'à la voix ne sont pas les moindres signes de cet esprit toujours avide de conquêtes nouvelles.

IV

Ces conquêtes, c'est le rôle des musicologues de les mettre une à une au jour. Les dernières années ont révélé la grandeur de certains maîtres religieux de la première partie du siècle : les Bouzignac, les Formé, les Moulinier, les Boesset ; elles ont découvert les trésors de musique qui se cachaient en certains airs de Cour ; elles ont projeté la lumière sur la curieuse personnalité de M.-A. Charpentier — inconnu il y a cinq lustres — et qui pourrait bien être le plus grand rival de Lully et... le plus grand musicien du siècle ; elles ont exhumé des partitions, où il dormait un sommeil profond, le violiste Marin Marais, autre Couperin qui s'entendit à émouvoir le cœur du vieux roi Louis XIV. Elles ont mis en valeur le message des célèbres luthistes Gaultier, oncle et neveu, et par là même prouvé que le langage harmonique des prédéces-

seurs de Lully était infiniment plus subtil que celui-là même exploité par le grand homme ; elles ont enfin sorti de leur léthargie les puissantes personnalités de Louis Couperin et de Michel Delalande, musiciens français de la *Grandeur* au temps de Mazarin et de Louis XIV...

V

Ce ne sont là que quelques identifications. D'autres attendent, et certes non des moindres. De surprise en surprise, le musicologue se doit de cheminer lentement. La connaissance de cette époque pose quantité de problèmes simplement effleurés, voire inabordés. En veut-on certains exemples qui, loin d'être résolus, n'ont jusqu'alors suscité que des hypothèses invérifiables ?

Les origines de la monodie accompagnée restent voilés de mystère : chanson au luth, air de Cour, récit dramatique ?... Le luth semblait appartenir aux deux premiers tiers du XVIIe siècle : n'a-t-il pas connu un regain de faveur sous Louis XIV avec Charles Mouton ? On ignore de même les sources de la théorie musicale de ce temps, les sources des connaissances musicales d'un Mersenne, d'un Titelouze... On aperçoit que bien des petits maîtres ont exercé sur la musique une incontestable action (chanteur, organiste, violoniste) ; mais, ces petits maîtres, on ignore tout de leur existence ou de leurs œuvres. De la facture des instruments à cordes et à clavier, on souhaiterait connaître les lois : en quoi diffèrent-elles de celles qu'ont observées les Rückers d'Anvers ? Quels sont les grands luthiers de Paris ? Ont-ils travaillé en Italie ? Cette lutherie parisienne a-t-elle ses filiales en province ? Quels sont, au XVIIe siècle, les grands foyers musicaux *en dehors* de Paris, de Versailles ? Sans doute des Académies de musique ici et là naissent-elles : Nantes, Lille, Bordeaux, Lyon, Marseille. Mais ailleurs, la musique est-elle servie ? Comment ? Par qui ? Et quel public rencontre-t-elle ? A Paris même, il serait téméraire de prétendre connaître les mille rouages de la vie musicale : tout ou presque nous échappe de la vie quotidienne du chanteur, du chef, du claveciniste, du baladin, du violoniste ou du compositeur, les études

auxquelles, jeunes, les uns et les autres ont été astreints, les difficultés qu'ils ont rencontrées pour entrer dans la carrière, l'enseignement qu'ils donnent, les satisfactions que leur vaut le métier, les désillusions, les heurts que celui-ci suppose. On aperçoit sans doute qu'il existe d'une part, une « musique » officielle, groupant quatre corps : l'Académie de danse et d'opéra, la Surintendance de la Chambre, la Chapelle, l'Ecurie ; et d'autre part, une musique officieuse, moins lucrative, celle qui se fait entendre dans les salons, chez le noble, le bourgeois, dans les banquets, dans les bals. Musiciens de Cour, musiciens de Ville. Mais l'organisation des uns comme des autres nous échappe pour le menu détail, de même que celle des corporations — quels sont leurs droits, quels sont leurs devoirs ? — auxquelles ils s'inscrivent. De même que nous sommes fort mal renseignés sur les relations que les musiciens ont entretenues avec les gens de lettre, écrivains, poètes...

« Facteur de clavecin du Roi », « facteur d'orgues du Roi » ? Quelles sont les conditions requises pour se parer de tels titres ? A quand remonte l'institution ? On hésiterait à le préciser...

On parle beaucoup de *concours :* ici un organiste nommé au concours ; l'année suivante un compositeur de la Chambre, un sous maître de la Chapelle. Mais quelles sont les épreuves auxquelles ont à se présenter les candidats ? Quel est le niveau de ces concours ? Qui a la charge de recruter le jury ? On l'ignore encore.

Nous échappe de même l'histoire de ces bandes, de ces groupements de « symphonistes » que nous voyons — ils sont huit à douze — se multiplier au cours du XVIIe siècle, pour « sonner » des danses, des suites, se faire entendre en privé, en concert, en public. Bandes itinérantes, qui se louent tant à Paris qu'en province, et dont nous ignorons et le recrutement et les connaissances musicales, et l'essor... et le répertoire.

Autant l'on commence d'apercevoir la vie musicale à la Cour, les concerts à Saint-Germain, à Versailles, à Fon-

tainebleau, à Sceaux, autant l'on ignore si la musique a pénétré les classes moyennes. Chez le bourgeois, chez le petit artisan, chez l'ouvrier, la musique a-t-elle sa place ? Les recueils d'airs à boire circulent et il est vrai que nous les possédons en bibliothèque : mais en ces foyers, la chanson populaire, le pieux cantique sont-ils prisés ? La flûte, le violon viennent-ils à tenter certains amateurs modestes ? Et le luth ? Et la guitare ?

Quel était encore le répertoire exact des grandes maîtrises de province ? Quel, celui des couvents ? Quel, celui des organistes ? Quelle *action* exerce au juste la Musique de la Sainte-Chapelle du Palais ?

Une dernière question mériterait ici réponse, et réponse sous forme d'un livre : l'histoire de l'édition musicale, à Paris, voire en province. Cette histoire nous devrait initier, à la culture musicale des Ballard « imprimeurs du Roi », au contrat d'auteur, à la gravure, au choix du papier, à l'impression, au tirage, à la vente, à la publicité, ...à la critique musicale. De même qu'un grand livre nous devrait dire au juste de quelle influence la France musicale du XVIIe a joui en Europe, voire en Orient, et quels ont été les rapports avoués ou secrets entre les musiciens français et les musiciens italiens, espagnols, allemands : immense problème et qui explicite toute l'évolution de la pensée musicale du Grand Siècle.

Il faut nous arrêter et clore cette liste.

L'horizon est vaste, le labeur à fournir immense. Ajoutez la mise au jour, la *réalisation*, la publication de centaines de partitions qui enrichissent les rayons de nos bibliothèques et dont bonne partie reste anonyme encore[1].

⁂

C'est à élucider ou éclaircir tels de ces menus ou grands problèmes qu'ont travaillé les membres de l'équipe que nous avons ici réunie.

Norbert DUFOURCQ.

---

(1) A lui seul, M.-A. Charpentier représente, à la Bibliothèque Nationale, vingt-huit volumes manuscrits !

UN PRÉCURSEUR DE LULLY :

Pierre GUÉDRON

PIERRE GUÉDRON, musicien bien oublié aujourd'hui, eut de son vivant une réputation solidement établie. Des travaux importants mais qui ne lui sont pas spécialement consacrés[1], quelques articles[2], quelques transcriptions rares et éparses d'*Airs de cour* [3] ont apporté depuis peu sur sa vie et son œuvre une documentation sérieuse mais encore incomplète. Pour beaucoup le nom de celui qui sut gagner par son talent l'amitié d'Henri IV et du jeune Louis XIII demeure obscur, son rôle de précurseur dans l'histoire de la musique dramatique française totalement inconnu.

Né dans une famille originaire du Dunois [4], Guédron était en 1583 enfant de chœur du cardinal de Guise, Louis II de Lorraine. Après l'assassinat de son maître, en 1588, il passa au service du roi et gravit successivement tous les degrés de la hiérarchie. D'abord chantre de la chapelle royale vers 1590,

---

(1) Th. GÉROLD. *L'art du chant en France au XVIIe siècle*, Strasbourg, 1921 ; H. PRUNIÈRES. *Le Ballet de cour en France avant Benserade et Lully*, Paris, 1914 ; R. ROLLAND, *L'opéra au XVIIe siècle*, Encyclopédie Lavignac, I, t. III ; L. DE LA LAURENCIE, *Les créateurs de l'Opéra français*, Paris, 1930.

(2) H. QUITTARD, *L'air de cour. Pierre Guédron*, Revue musicale, 1905 ; L. DE LA LAURENCIE, *Un musicien dramatique du XVIIe siècle*, Rivista musicale italiana, 1922 ; D.P. WALKER, *The influence of Musique mesurée à l'antique particularly on the early seventeenth century*, Musica Disciplina, Rome, 1948.

(3) Signalons notamment les transcriptions de H. Expert, H. Prunières et P. Warlock.

(4) On ignore le lieu et la date de naissance de Guédron. La date de 1565 n'est qu'une hypothèse de Fétis.

il devint, au moment où Henri IV réorganisa sa Musique, maître des chanteurs de la chambre, puis en 1601 compositeur de la musique de la chambre — il succédait à Claude Le Jeune —, enfin, vers 1614, intendant des musiques de la chambre du roi et de la reine-mère. Il conserva cette dernière charge, dont son gendre Antoine Boesset allait recueillir la succession, jusqu'à sa mort survenue vers la fin de l'année 1620 ou le début de l'année 1621.

Des documents d'archives témoignent de la situation enviable du musicien à la fin de sa vie. Il avait une honnête fortune et possédait des terres dans le Dunois. Un acte de 1627 mentionne « feu Pierre Guesdron vivant escuyer sieur de Saint-Aubin et de Harville ». Sa maison portait « d'azur à trois fallots d'or allumés de gueules ».

Durant toute sa carrière Guédron bénéficia de la protection des souverains. Dans la dédicace de son premier livre d'*Airs de cour à quatre et cinq parties* [5] publié en 1608, il précise lui-même en quelle considération il est tenu. Il présente ses airs au roi en le priant de les appuyer de son nom « afin que tout le monde... scache aussi l'estime que vous en avés toujours fait ; quand mesme au retour des combats, et encore baigné du sang de vos ennemis, vous faisiés voir à tous ceux qui estoyent près de vostre M. que le plaisir de les ouïr semblait estre le soulagement de ses labeurs, et un rafraichissement de ses peines (tant la Musique a de pouvoir sur vostre ame, que la crainte des périls n'a jamais peu saisir). Cela me fait supplier vostre M. au milieu de la paix de leur octroyer la faveur de vostre protection, *puis qu'ils sont à vous, faits pour vous et chantés devant vous* [6]... ».

De nombreux airs de circonstances en l'honneur de la reine ou de quelque grand personnage de la cour figurent à côté des airs de cour dans les recueils de Guédron. Quelques-uns furent en effet composés à la demande expresse du roi. Le 18 février 1610, Malherbe écrivait à Peiresc : « ...Il (le roi)

---

[5] Guédron avait déjà publié un recueil non numéroté en 1602.
[6] C'est nous qui soulignons.

m'a commandé ce soir de lui faire une élégie ; je vais me mettre après. Je lui ai baillé la chanson pour laquelle je vous avois prié de m'envoyer un certain air sur lequel j'ai pris ma mesure. Je vous fais encore la même prière : ce sera pour le comparer avec celui que Guesdron y fera ; car le roi l'a envoyé quérir à l'heure même qu'il eût lu mes vers, et lui a dit qu'il vouloit qu'il y travaillât dès ce soir... ». De cette collaboration du poète et du musicien pour satisfaire les caprices d'un souverain amoureux deux témoignages demeurent, les airs *Donc cette merveille des cieux* (7) et *Que n'estes vous lassées* (8). Ces pages d'une belle intensité expressive s'adressaient à Charlotte-Marguerite de Montmorency, Princesse de Condé.

Guédron ne semble pas avoir entretenu d'étroites relations avec Malherbe, mais il eut avec d'autres poètes des rapports amicaux. Motin, Picot, Hodey, Durand, et aussi son collègue Gabriel Bataille (9) lui dédièrent dans les pages liminaires de ses livres d'airs de cour des strophes élogieuses. Il mit en musique des vers de La Salle et des Termes, N. Rapin, Du Perron, P. Motin, Et. Durand, Maynard, Bordier, Boisrobert et aussi quelques-uns de sa façon. P. Deimier, dans son *Académie de l'art poétique* (1610), parle de « Monsieur Guédron qui est très bon poète et très bon musicien ». Un court poème signé : Baif (10) fait allusion à ce double talent :

A MONSIEUR GUÉDRON

Guédron qui de la double grâce
Et le divin instinct surpasse
Ceux qui font tant les suffisans,
J'estime plus ta gentillesse
Que cette pénible rudesse
Qui se voit en nos artisans.

---

(7) Cf. Guédron, 2e livre, 1613, f° 42 et Bataille, 3e livre, 1611, f° 55.

(8) Cf. Guédron, 2e livre, f° 28 et Bataille, 3e livre, f° 5.

(9) Cf. A. Verchaly, *Gabriel Bataille et son œuvre personnelle pour chant et luth,* Revue de Musicologie, 1947, p. 7.

(10) Cf. Guédron, 2e livre, 1613.

Les métiers des muses scavantes
Touche les âmes différentes
Où leur naturel est porté :
L'un excelle en sa Poésie,
L'autre met en sa fantaisie
Les Tons et leur variété.

Mais de joindre les deux ensemble
Il s'en trouve peu ce me semble :
Et je crois pour n'en mentir point
Que sans faire tort à personne
Il te faut donner la couronne
Des chançons et du contrepoint.

Les airs dont Guédron composa les paroles et la musique connurent un grand succès. P. Deimier en cite deux : *Le premier jour que je vy* et *Belle qui m'avez blessé d'un trait si doux*. Ce dernier était fort à la mode au début du XVIIe siècle. Jean Le Houx l'utilisa pour composer un vau-de-vire. Selon Ménage, Malherbe composa la pièce *Objet divin des âmes et des yeux* sur cet air « qui couroit de son temps » (11). Le musicien y affirme son goût pour les strophes de vers libres et aussi pour les rimes masculines qui prédominent dans tous ses airs de ballet (12) :

Belle qui m'avez blessé d'un trait si doux
Hélas pourquoy me laissez vous ?
Moy qui languit d'un cruel désespoir
Quand je suis sans vous voir.

---

(11) Ces stances dont tous les vers sont masculins ne purent être chantées, parce que le premier vers est trop court d'une syllabe. « J'ai appris cette particularité de M. de Racan, de qui j'ai appris de plus que Malherbe n'avoit point d'oreille pour la musique, et qu'il n'a jamais pû faire de vers sur les airs que les Musiciens lui donnaient » cf. *Les Poésies de M. de Malherbe avec les observations de M. Ménage*, 1666, p. 401).

(12) Cf. A. VERCHALY, *Poésie et Musique en France de 1600 à 1620*, communication faite à l'Institut de Musicologie de l'Université de Paris (Colloque International *Poésie et Musique au XVIe siècle* 30 juin-4 juillet 1953) organisé par le C.N.R.S. (à paraître en 1954).

Las ! vous emportez en ce triste départ
De mon cœur la meilleure part,
Et vous laissez l'autre en proye aux douleurs
Aux soupirs et aux pleurs.

Ou me rendez l'une, ou belle par pitié
Ne laissez pas l'autre moytié :
Ou bien donnez d'un pitoyable effort
A toutes deux la mort.

Le Ciel se troublant et changeant de couleur
M'assiste à plaindre mon malheur,
Et de ses eaux mon deuil accompagnant
Ces déserts va baignant.

Mesme le Soleil amoureux de vos yeux
Vous fuit et desdaigne ces lieux,
Et ce séjour que vous avez quitté
N'est plus qu'obscurité.

Si de mes ennuis que je ne puis cacher
Quelque regret vous peut toucher
Consolez moy d'un doux espoir
De bien tost vous revoir (13).

Une des activités essentielles de Guédron fut sa collaboration aux *ballets de cour*. Nous sommes loin de connaître les noms de tous ceux auxquels il participa. Dès 1602, il avait composé un air pour le *Ballet sur la naissance de Monsieur de Vendosme*. La mode était alors au *ballet-mascarade* dont la structure simple — scène et décors étaient inutiles — n'exigeait pas de dépenses considérables, dépenses que Sully eût refusé d'assumer. Un acteur ou un chanteur intervenait parfois pour déclamer un récit. Pantomimes et acrobaties alternaient avec les danses figurées. L'ensemble manquait d'intérêt dramatique. Guédron, à qui ce défaut ne pouvait échapper, accordait alors peu d'importance au ballet. S'intéressait-il au nouveau récitatif des florentins que Rinuccini et Caccini venaient de faire connaître à la cour ? Bien qu'on ne puisse, faute de documents, donner des précisions sur les échanges qui s'établirent proba-

(13) Cf. Bataille, II, 1609, f° 70 et Guédron, II, 1613, f° 27.

blement vers les années 1601-1605 entre les musiciens italiens et français, on peut supposer que la réforme mélodramatique incita Guédron à réfléchir [14] et à rechercher une nouvelle formule de ballet plus musicale où tous les récits parlés seraient remplacés par des chants expressifs. Toujours est-il que, dans une certaine confusion, se développa, en marge du ballet-mascarade, le *ballet mélodramatique* [15] dont le *Ballet de la reine* (1609), auquel collabora sans doute le musicien, marqua la première étape. Par la suite Guédron ne cessa plus de s'intéresser au ballet, et participa au *Ballet de Monseigneur le duc de Vendosme* ou *Ballet d'Alcine* (1610), au *Ballet de Madame* (1613), au *Ballet des Argonautes* (1614), au *Ballet de Madame* ou *Ballet du Triomphe de Minerve* (1615), au *Ballet de Monsieur le Prince* (1615), au *Ballet de la Délivrance de Renaud* (1617), au *Ballet des Princes* (1617) et au *Ballet du Roy sur l'Adventure de Tancrède en la forêt enchantée* (1619).

Le *Ballet de la Délivrance de Renaud* présentait « le type achevé du ballet mélodramatique. Une action suivie, exposée par la pantomime et les récits chantés, sert de prétexte à un certain nombre d'entrées sérieuses ou bouffonnes, et se termine par le *Grand ballet* traditionnel exécuté par tous les nobles danseurs masqués, habillés de vêtements somptueux et portant sur leur tête des aigrettes de plumes et de clinquant » [16]. Du point de vue théâtral, le *Ballet de l'Adventure de Tancrède* était encore en progrès sur le précédent. « Ce ballet, écrivit Scipion de Grammont, a esté des plus beaux qui se soient jamais faicts en France, tant par l'invention, ordre, suite, varietez et ornements que Monsieur de Porchères, qui en donna le dessin, y apporta, comme aussi par la structure du théatre et de toutes les machines que fit joüer le sieur Francine, grand architecte et ingénieur du Roy. Ce qui eust esté bien peu si tout n'eust esté animé par les airs de violon

---

[14] Guédron composa peu entre 1602 et 1608. Le recueil de 1608 contient 70 airs, dont 31 déjà publiés en 1602.

[15] Sur l'évolution du ballet de cour à partir de 1600, cf. H. Prunières, *op. cit.*, chapitre III. « A partir de 1605... on ne rencontre plus dans les ballets royaux que des récits chantés ».

[16] Cf. H. Prunières, *op. cit.*, p. 119.

et les pas merveilleusement bien concertez que donna Monsieur de Belleville, le premier homme de sa profession, avec la docte et artificieuse musique de Monsieur Guedron, qui n'a point de pareil en son art ».

Comme tous les compositeurs de musique vocale de ce temps, Guédron était un excellent maître de chant ; il prodiguait ses leçons aux artistes professionnels et aux nombreux amateurs qui aimaient fredonner un air de cour en s'accompagnant au luth. M[lle] de Scudéry, dans le *Grand Cyrus,* à propos d'un ballet qui aurait été représenté en 1609 sur des vers de Lingendes [17], raconte que la belle Angélique Paulet, encore toute jeune mais déjà célèbre par la beauté de ses yeux, de son teint et de sa chevelure rousse, chantait la musique de son maître Guédron « avec une assurance et une justesse si merveilleuse que toute la cour en était surprise et charmée. Crysile (Guédron) qui s'y connaissoit mieux qu'un autre et qui s'y intéressait étrangement, pensa en mourir de joie ; en effet, c'était une chose étonnante de voir que la voix d'une si jeune personne pût avoir assez d'étendue pour remplir un aussi grand lieu que celui-là, et pour le remplir d'une harmonie si charmante et si capable de toucher les cœurs ».

Les airs de Guédron connurent de son vivant un succès qui se prolongea bien au-delà de sa mort. Un grand nombre furent réimprimés pour être chantés « à la cavalière » dans les chansonniers de Jacques Mangeant (Caen, 1608 et 1615) et dans les recueils de P. Ballard (Paris, 1615-1621). D'autres furent parodiés dans des recueils de cantiques ou noëls publiés au Mans (1611 et 1615), à Lyon (*Amphion sacré,* 1615 ; les airs sont transcrits dans leur version polyphonique), à Paris (*La Despouille d'Aegypte* ou *Larcin glorieux des plus beaux Airs de cour appliquez à la Musique du Sanctuaire,* 1629) et à La Flèche (1664).

En 1636 Mersenne, dans son *Harmonie Universelle* associe dans un même hommage Guédron et Boesset. En 1668, B. de

---

(17) Probablement le *Ballet de la Reine* auquel collabora aussi Malherbe.

Bacilly (*Remarques curieuses sur l'art de bien chanter*) se moque des vieillards qui s'obstinent à chanter les airs « de la vieille roche » et « jusqu'aux airs de Monsieur Guédron... de leur ton lugubre, moitié menton, moitié machoire ». En 1677, Dassoucy évoque encore la mémoire du musicien qui avait su toucher le cœur des rois mais aussi, sur le Pont Neuf, celui du peuple de Paris, et fait dire à l'illustre Savoyard : « Il est vray que mon feu père à qui Dieu fasse paix a chanté mille fois des chansons de Guédron et de feu Boesset... mais c'est qu'en ce temps-là les poètes parlaient chrétien... oultre cela je vous diray que les airs de ces doctes Amphions estoient si doux, si finis et si achevés que la beauté excusoit auprès du peuple la force peu entendue des paroles... ».

La renommée de Guédron avait aussi gagné l'étranger. Le duc de Mantoue, Vincent Ier de Gonzague, se faisait envoyer sa musique. Le savant italien Doni, dans la préface de ses *Traités de musique* dédiée à MM. les Musiciens de France, confond dans une même admiration Le Jeune, Du Caurroy et Guédron « tous excellens et exquis, mesme dans ceste grande ville de Paris, qui seule en pourroit fournir à des Provinces entières... ». Des airs de Guédron sont populaires en Europe. Ils sont parodiés dans la *Philomèle séraphique,* recueil de cantiques publié à Tournay en 1632 (rééd. 1640). L'air du *Ballet de Madame* (1613), *Est-ce Mars le grand Dieu des alarmes* figure dans de nombreux livres de chansons ou cantiques publiés aux Pays-Bas à partir de 1619. Il est encore inscrit aujourd'hui au registre des airs de carillon de la ville de Gand. On le retrouve dans un manuscrit allemand du XVIIe siècle ; enfin le grand organiste Samuel Scheidt s'en servit pour composer un thème varié (*Tabulatura nova,* 1624). L'air du Ballet du Triomphe de Minerve (1615), *C'est trop courir les eaux* est parodié dans de nombreux recueils de chansons flamandes. Il en existe deux transcriptions, l'une pour clavier dans le *Livre de Vincentius de la Faille* (18), l'autre

(18) Cf. Van den Borrel, *Le livre de clavier de Vincentius de la Faille* in *Mélanges de Musicologie offerts à M. L. de la Laurencie* (Publ. de la Société Française de Musicologie, Paris, 1933, p. 85).

pour luth seul à la Bibliothèque de Bâle [19]. Dès 1610, Robert Dowland publie à Londres (*A Musicall Banquet*) deux airs de Guédron ; en 1629, Filmer en édite dix-sept autres avec les paroles originales et leur traduction anglaise.

L'œuvre de Guédron comprend six livres d'*Airs de cour à quatre et cinq parties* (Paris, P. Ballard, 1602, 1608, 1613, 1617, 1618, 1620). D'autres airs de sa composition figurent en outre dans la collection d'*Airs de différents autheurs mis en tablature de luth* inaugurée par Gabriel Bataille en 1608 ; ce sont en général des versions nouvelles des airs polyphoniques où le transcripteur, parfois Guédron lui-même, a apporté des corrections ou variantes selon l'esprit nouveau de la monodie accompagnée [20] ou bien des *Récits* de ballets composés directement pour voix seule et luth et qui n'ont plus toujours des versions polyphoniques correspondantes. C'est à ce dernier type d'air [21] que nous prêterons attention.

Guédron, nous l'avons dit plus haut, ne pouvait ignorer les principes de la réforme florentine. Les influences italiennes restent cependant assez superficielles dans ses récits [22]. Sa déclamation, si l'on excepte quelques rares formules stéréotypées, est différente ; elle est plus brève, plus morcelée. L'ornementation s'enrichit, les motifs deviennent plus descriptifs, mais les mélismes expressifs et les traits brillants sont plus

---

(19) Cf. transcription H. Quittard, *Encyclopédie Lavignac*, III, page 1230.

(20) Dans les 7e et 8e livres d'*Airs de différents autheurs...* qui font suite aux six premiers rédigés par Bataille, la tablature est de Guédron. Dans le 9e livre, le dernier où figurent des œuvres de Guédron, la tablature est de Boesset.

(21) Au moment où apparaît le ballet mélodramatique, l'Air de cour revêtait deux formes essentielles : l'une, galante et raffinée, subissait plus ou moins l'influence de la musique mesurée à l'antique (Ballard publiait alors les œuvres posthumes de Claude Le Jeune) et usait d'une rythmique qui tenait rarement compte de la prosodie ; l'autre, directement issu du vaudeville, adoptait une carrure bien nette et groupait les chansons à boire, les chansons à danser et de nombreux airs du ballet-mascarade.

(22) Cf. A. Verchaly, *Les airs italiens mis en tablature de luth dans les recueils français du début du XVIIe siècle*, Revue de Musicologie, juillet 1953.

courts et plus rares. La voix ne prolonge pas son essor en de longues et apaisantes courbes ; elle n'use pas des progressions mélodiques ni de certains intervalles diminuées (quarte et quinte) pour traduire la passion et la douleur ; elle suit étroitement le texte sans jamais répéter les mêmes paroles. Guédron, on peut le constater, adapte avec discrétion le récitatif au goût français ; c'est ainsi, par exemple, qu'il ne tient pas compte que le *Récit* mélodramatique emprunte la forme strophique de l'air de cour. La mélodie s'adapte d'autant plus mal aux différentes strophes qu'elle épouse mieux les inflexions de la première. Mais si l'on s'en tient à l'étude des premières strophes, on est frappé de l'art avec lequel Guédron subordonne l'élément plastique à l'expression dramatique. Citons parmi les plus belles pages le beau récit d'Armide (23) dont la diction fidèle et la singulière vigueur font penser à Lully, la violente imprécation d'Alcine : *Noires fureurs, ombres sans corps* (24) et le récit du ballet de Tancrède : *Toi de qui la rigueur* (25).

Certains airs de circonstance au caractère pompeux et solennel se rapprochent des récits de ballet. Celui dont nous donnons la transcription ci-contre et dont il n'existe pas de version polyphonique évoque en de pathétiques accents la mort d'Henri IV (26). Il est dédié à la Reine. Quelques ornements empruntés aux italiens comme le *trillo* (groupe de quatre doubles croches) et le *coulé* ont ici leur véritable signification. Quelques accords soutiennent la voix et en marquent les pauses. Le récitatif est sobre. Signalons notamment la déclamation *quasi parlando* sur *Sous une dure et froide lame,* l'intervalle mélodique de sixte mineure qui sépare les troisième et quatrième vers, l'intervalle de septième mineure qui

---

(23) Ce récit était composé sur des vers de Bordier. Cf. H. Prunières, *op. cit.* Transcription du *Ballet de la Délivrance de Renaud,* page 249.

(24) Cf. Bataille, III, 1611, f° 35 et Guédron, II, 1613, f° 39.

(25) Cf. Boesset, 9e livre d'*Airs de différents autheurs mis en tablature de luth,* 1620, f° 14.

(26) Cf. Bataille, IV, 1613, f° 2. Nous n'avons pu identifier l'auteur des paroles.

amène le dernier. La brusque coupure après le mot *mort* est d'un bel effet dramatique, dont Lully ne donnera pas de plus beaux exemples.

Vers 1620, le ballet mélodramatique était devenu un genre bien défini. Grâce à ses emprunts au ballet comique des humanistes il constituait une véritable ébauche de l'opéra. On y rencontrait toutes les variétés de l'*Air de cour*, le récit, la chanson mesurée, la chanson à danser, la chanson bachique et aussi un petit récit alerte et comique dans lequel Guédron excellait et que Lully emploiera plus tard dans ses intermèdes.

Mais le nouveau ballet n'allait pas survivre à celui qui avait su lui donner un si vif éclat. Seul Guédron avait osé associer la musique récitative à la comédie (27). Il avait, il est vrai, poursuivi ses efforts avec prudence, car il savait que les français n'admettaient pas sans ironie les élans passionnés de la déclamation italienne et souhaitaient un art plus « naturel », plus cartésien, qui répondrait avant tout à leur amour pour la danse et pour le théâtre. Après sa mort, le développement de la préciosité éprise de raffinement, de subtilité et de mesure, puis l'avènement des formes classiques auxquelles le rationalisme donnait de solides fondements contribuèrent à l'élimination des genres intermédiaires et condamnèrent le ballet à devenir sous la forme du *ballet à entrées*, purement lyrique et chorégraphique.

Mais l'œuvre de Guédron n'était pas encore totalement oubliée. Sous l'influence des pièces italiennes représentées à Paris sous le ministère de Mazarin, le ballet mélodramatique retrouva une faveur nouvelle. En 1653, Cambefort, dans le *Ballet de la Nuit*, revenait au récitatif auquel il donnait plus d'ampleur et de liberté et préparait les voies nouvelles où allait bientôt s'engager Lully.

André VERCHALY.

---

(27) Signalons avant 1620 quelques beaux récits de Bataille et Le Bailly.

A LA REYNE

C'en est fait je ne verray plus
L'Astre que la mort a reclus
Sous une dure et froide lame ;
Pour rendre un tombeau glorieux
Et remplir de douleurs mon ame
La mort en a privé mes yeux.

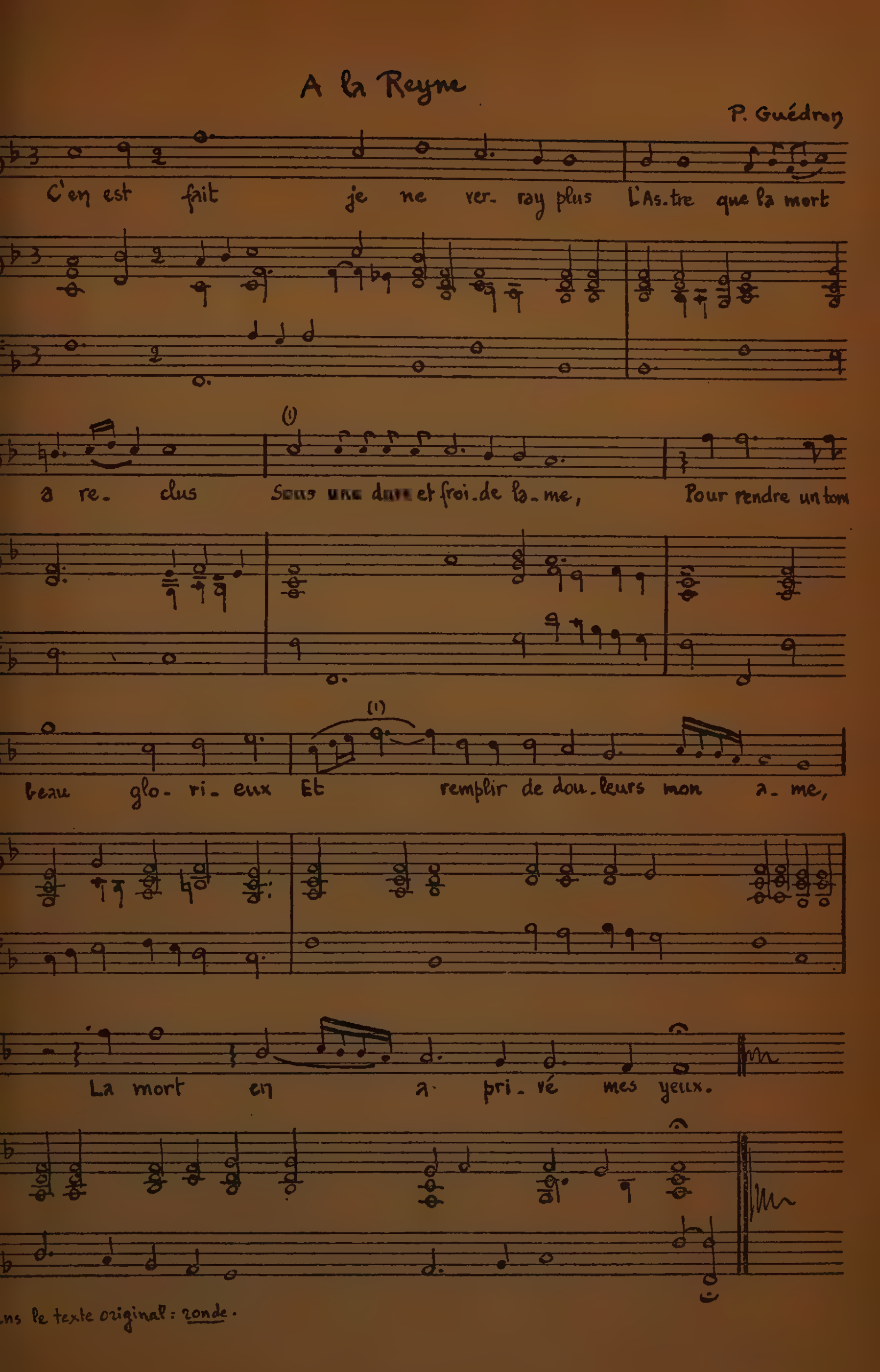
Ce bel Astre ornement des Roys
Dont la France observoit les loys,
Heureuse en un si doux Empire :
Maintenant honore un cercueil,
Afin que mon cœur qui soupire
Soit à jamais comblé de dueil.

Me faut-il resoudre à ce point
De vivre et de ne le voir point,
Luy qui fut ma gloire et ma vie :
Le soin des choses d'ici bas
Me pourroit-il oster l'envie
De l'accompagner au trespas ?

Non, non, banissant tout plaisir
Je n'auray plus d'autre désir
Que de le revoir et le suivre :
Et si je vis en ce tourment,
C'est mon malheur qui me fait vivre
Pour mes ennuis tant seulement.

Mais que j'ay l'esprit incensé
De croire ayant le cœur blessé,
Et l'ame encor' m'estant ravie,
Que je sois vive en ce malheur,
Hélas ! je suis morte à la vie,
Mais je suis vive à la douleur.

Alceste ainsi Reyne des cœurs
Soupiroit les fieres rigueurs
Dont son infortune l'outrage,
Quand elle oyt une voix des cieux
Qui par le son d'un doux langage
Essuya les pleurs de ses yeux.


A la Reyne
P. Guédron
C'en est fait je ne ver- ray plus L'As-tre que la mort a re- clus
S[redacted]s [redacted] d[redacted] et froi-de la-me, Pour rendre un tom
beau glo- ri- eux Et remplir de dou-leurs mon a- me,
La mort en a pri- vé mes yeux.
(1)
(1)
…ns le texte original : ronde.

Gérard DESARGUES

Géomètre et Musicien

Le XVIIe siècle compte une pléiade d'hommes singuliers que nous qualifierions aujourd'hui d'« amateurs » parce qu'ils traitaient de l'Art et de la Science en marge de leur carrière ou de leurs occupations domestiques.

Claude Fabri de Peiresc « l'honneur de toute la Provence », botaniste, astronome, philologue, numismate, en un mot savant quasi universel, qui rassemble une véritable documentation sur la musique et les danses orientales, est un exemple parfait de ces grands amateurs, mais il n'est pas seul : amateur, l'avocat François Viète qui devient Maître des Requêtes de l'Hôtel du Roi (1580), mais qui, entre le déchiffrage des cryptographies espagnoles et la création de la mathématique moderne, recherche et traduit quelque passage de cosmogonie musicale ; amateur aussi Descartes, soldat-voyageur, quelque peu médecin, grand géomètre, philosophe, librettiste au besoin, qui nous laisse un *Musicae Compendium* rempli de détails intéressants et de vues ingénieuses ; amateur, cet austère conseiller au Parlement de Toulouse, Pierre de Fermat, merveille d'intelligence française, qu'on trouve à l'origine de presque toutes les disciplines mathématiques, et dont la première en date des lettres qui nous soient parvenues, adressée à Mersenne, traite de l'octave musicale, alors qu'ailleurs il met au point le texte manuscrit du Traité de Musique de Manuel Bryenne ; amateur bien entendu, ce Mersenne, qui écrit sur « les Méchaniques de Galilée », qui commente la Genèse et dont la correspondance pullule de renseignements sur toutes les sciences et sur la musique de son temps ; amateur le polyvalent Bachet, Sire de Méziriac, académicien, traducteur d'Ovide « avec des commentaires fort curieux », éditeur du mathématicien Diophante d'Alexandrie, mais aussi auteur de « Chansons dévotes pour les principales fêtes de l'année »

(1618) ; bien d'autres encore, comme les deux Huyghens, hollandais à demi-français, l'un Constantin, politique, ambassadeur qui écrit un livre sur l'orgue, l'autre, Christian, mathématicien qui rédige un *De Musica ;* et finalement, « M. des Argues », rallié par le minime, mais dont le nom fut presque oublié jusqu'à la fin du XIXᵉ siècle.

C'est seulement en 1890 qu'un illustre historien des Sciences Paul Tannery, s'intéressa à Desargues et signala sa présence dans l'*Harmonie Universelle* de Mersenne ; mais si les scientistes se préoccupent parfois de la musique, les musicologues et les musiciens ne lisent guère les Mémoires scientifiques ; il fallut attendre le *Descartes et la Musique* de Pirro (1907) pour voir figurer le nom de Desargues parmi les collaborateurs ou les familiers du Minime. Encore l'indication de Pirro — qui connaissait certains des travaux de Tannery — demeura-t-elle longtemps lettre morte car, autant que je sache, aucun musicologue n'a, depuis quarante-six ans, fait allusion à Desargues. On verra cependant, tout à l'heure, qu'il mérite une petite place dans l'Histoire de la Musique.

*

Curieux personnage que ce Lyonnais dont nous ne connaissons la biographie et la bibliographie que grâce aux recherches d'un de nos jeunes et authentiques savants, M. René Taton, qui a récemment consacré un livre précis et substantiel à Gérard Desargues.

Né le 2 mars 1591 [1], il est le contemporain de Mersenne et de Descartes avec lesquels il sera en relation pendant une partie de sa vie ; mais nous ne pénétrons celle-ci qu'à partir de 1630 environ, alors que notre personnage atteignait sa trente-neuvième année.

Il se révèle alors mathématicien, architecte, ingénieur, inventeur de méthodes scientifiques de perspectives (1634), au besoin collaborateur de Philippe de Champaigne, serviable à l'égard de ses amis de l'Académie Mersenne — de Descartes en par-

---

(1) Il mourut en 1661, bien après Descartes et Mersenne, un an avant Pascal et quatre avant Fermat.

ticulier —. Inspirateur de techniciens comme Bosse et premier maître du jeune Blaise Pascal, il est encore polémiste, batailleur, incapable de laisser sans réponses les attaques, les injures, les dénigrements, les cabales, que les médiocres — il y en eût même au XVIIe siècle — multipliaient pour réduire à néant les découvertes, les procédés, les enseignements et les conseils que Desargues opposait aux routines des empiriques et des faux savants.

Nous ne pouvons que faire allusion à la complexité de cette vie tourmentée, mais on aura cependant une idée de la valeur scientifique de ce grand « amateur » si l'on se souvient que les savants modernes, analysant ses principes géométriques, peu compris au XVIIe siècle si ce n'est de Descartes et de Fermat, et oubliés depuis, ont été amenés à classer sous le nom de « Géométrie arguesienne » — comme il y a une géométrie euclidienne et une géométrie archimédienne — tout un corps de doctrine reposant sur des bases propres à Desargues.

Telle est hâtivement esquissée la silhouette de l'homme qui, en 1636, et sur la demande de Mersenne, lui remit quelques pages pour l'*Harmonie Universelle* (1).

*

Les musicologues et peut-être quelques musiciens connaissent cette énorme compilation qui dépasse en importance et en savoir les publications encyclopédiques de l'espagnol Cerone, de l'allemand Praetorius, de l'italien Diruta. La notice de Desargues y occupe les pages 332 à 342 (début) et constitue la première proposition de Livre VI, placé sous le titre général suivant : *Traité des consonances, des dissonances, des genres, des modes et de la composition.* — Livre sixième de l'Art de bien chanter.

Mersenne annonce qu'il divise ce livre en quatre parties « dont la première explique deux Méthodes fort aysées pour

---

(1) Pour les détails de la biographie de D. nous ne pouvons que renvoyer à la thèse de M. Taton : *L'œuvre mathématique de M. Desargues,* Paris 1951.

enseigner le plain-chant et la musique aux enfants et à toutes sortes de personnes *sans user des muances ordinaires* (1) qui embarrassent d'avantage (sic) l'esprit qu'elles ne l'aydent... ».

Et plus loin, après avoir déclaré que « ce livre est le principal et le plus difficile de tous », il ajoute : « Je commence donc par une méthode fort aysée, laquelle Monsieur des Argues excellent géomètre a dressé (e) en des termes qu'il a reconnu (s) propres pour l'insinuer dans l'esprit des enfans pour la leur faire comprendre en peu de temps avec beaucoup de facilité. C'est pourquoi je ne les ay pas voulu changer ; elle sert de sujet à la première proposition... ». Il revient à Desargues, qui, lorsqu'il lui plaira « fera part au public des pensées qu'il a pour la perspective et pour la coupe des cônes... » (2).

Les premières lignes du texte précédent précisent le problème traité par Desargues : celui des *muances*. Les historiens de la Musique sont aujourd'hui fixés sur ce point, mais la plupart des musiciens n'en ont qu'une assez vague connaissance et il semble nécessaire d'en exposer l'essentiel si l'on veut faire comprendre l'utilité, l'opportunité de la méthode proposée par Desargues.

Guy d'Arezzo négligeant le dernier vers de l'Hymne célèbre « ....Sancte Johannes » ne retient que six noms de notes :

UT RE *MI ½ ton FA* SOL LA.

mais : 1° il y avait en réalité sept et même huit sons différents, car notre SI était tantôt naturel, tantôt bémol (B dur et b Mol); 2° il fallait conserver au ½ ton sa situation centrale, entre le troisième et le quatrième degrés de l'hexacorde ; 3° tout demi-ton devait être solfié, qualifié, épelé MI-FA (à l'exclusion des actuels SI-DO, LA-SI bémol, et dès le XIIIe siècle, FA dièse-SOL, DO dièse-RE, etc...).

Cette équation fut résolue en donnant un nom différent à chaque note de l'hexacorde selon le rôle qu'elle y jouait ; or,

---

(1) C'est nous qui soulignons.

(2) Il s'agit d'une notice capitale sur la perspective publiée en mai 1636 par D.

l'hexacorde se présentait de trois façons, déterminées par la place du demi-ton :

	C	D	E	½	F	G	A	
1. -	UT	RE	MI		FA	SOL	LA	(hexacorde *par nature*)
2. -	SOL	LA	SI	½	UT	RE	MI	(» *par bécarre*)
3. -	FA	SOL	LA	½	SIb.	UT	RE	(» *par bémol*)

Pour solfier, dans (2), MI-FA au lieu de SI-UT (le SI, rappelons-le est inconnu) il fallait aussi modifier le nom des notes suivantes : le RE devenait SOL, le MI devenait LA ; on obtenait donc la série : SOL-RE (LA) -MI-FA-SOL-LA ; une modification homologue s'opérait pour (3) qui devenait : FA (SOL) -RE-MI-FA-SOL-LA [1].

Chaque note conservant son ancienne lettre alphabétique peut ainsi recevoir deux noms au moins et quatre noms au plus : C sol fa ut, A la mi ré, etc... [2].

Une telle complication s'accroissait encore du fait que les changements de noms se modifiaient suivant le sens du mouvement mélodique : ascendant ou descendant. Tinctoris, vers 1475, nous a donné un exemple de cette « solfisatio » à propos du son A la mi ré — qui peut présenter six mutations selon le sens du mouvement vocal à travers les trois hexacordes ci-dessus (nature, bécarre, bémol.)

La situation s'était aggravée à partir de la fin du XIVe siècle et surtout au XVe-XVIe siècle, alors que l'usage de la « musique feinte » (chromatisme) se généralisait, entraînant la création de demi-tons étrangers à l'art diatonique du répertoire grégorien et de ses dérivés immédiats.

C'est contre cette complexité inutile, vieille de plus de cinq cents ans que Desargues s'insurgeait. Il admet la portée de quatre, cinq ou six lignes, les clés de F (fa), de C (ut), de G (sol) ; mais si on chante *en bémol*, il suffit de mettre le

---

(1) Dans le solfège, le changement, la mutation (muance) s'opérait généralement sur la note précédant le groupe MI-FA. Nous avons expliqué avec exemples à l'appui le système des muances dans notre traduction de Tinctoris, *Diffinitorium*...

(2) Deux, trois ou quatre noms selon la place de la note dans l'échelle générale de trois octaves environ.

signe au début de la portée — ce qui se faisait depuis le XIIIe siècle au moins — et de se servir, non pas de six *noms*, mais des sept *lettres* traditionnelles qui sont affectées aux différentes notes de la gamme.

Et puis pourquoi ces expressions : par nature, par bécarre, par bémol ? « Je n'ay sceu recognoistre encore la raison sur laquelle est fondé le troisième nom de « Nature » qu'on a donné au chant, chaque espèce de chant me paraissant naturelle » (p. 335).

Pour lui, le seul problème qui compte est de pouvoir chanter à partir d'un degré quelconque de la gamme soit un ton, soit un demi-ton, à la demande. Entre le A (la) et le B (si), puis entre le B (si) et le C (ut), on chantera un ton ou un demi-ton selon qu'il y aura ou non un bémol à la clé. Il suffit donc d'un nom (une lettre) pour chacune des sept notes et chaque note n'aura qu'un nom au lieu de deux, trois ou quatre.

Cette solution qui nous paraît simple jusqu'à la naïveté, ne devait être généralisée que cent ans plus tard, avec cette différence que les noms traditionnels UT, RE, etc... (auxquels s'ajouta le SI, au lieu du B) se substituèrent aux lettres alphabétiques. Les ouvrages théoriques, les Traités de Rameau en particulier (1722, 1726, etc...), sont encore encombrés des *C sol fa ut, D sol ré la,* etc...; mais Desargues n'était pas le premier à préconiser cette simplification ; A. Pirro qui d'ailleurs ne cite pas en cette occasion notre géomètre, rappelle que dès la fin du XVIe siècle, on se servait en Hollande, en Allemagne et même parfois en France d'un septième nom (en général SY) [1] mais dans notre pays, cette innovation rencontrait une opposition tenace qu'on est étonné de constater chez Descartes lui-même. Mersenne, à la suite de Desargues, proposait aussi l'éviction des muances au moyen d'une suite ininterrompue : 1° de chiffres, de 1 à 28 ; 2° de lettres habituelles Γ à F et 3° des initiales des noms de notes : U, R, M, F, S, L, Z, u, r, m, f, s, l, z, etc... où le Z symbolise notre SI (*Harm. Univ.*, p. 342/52, seconde proposition).

---

(1) Cf. *Descartes...*, p. 21.

Desargues termine son *Tractaculus* par une « Méthode pour enseigner à chanter à la veue des notes de la Musique ». Le Maître entonne un son (à la voix ou sur un instrument), l'élève le « contrefait » sur la syllabe LA ; il répète ensuite deux, puis plusieurs sons sur LA, et enfin les chante « sur les lettres » A, B, C, etc... en tenant compte des clés, du bémol et du bécarre. Cette méthode a le grand mérite de soulager la mémoire alors que l'esprit, « se rebute lorsqu'il a plusieurs difficultés à combattre et surmonter en même temps, comme en la façon d'apprendre à chanter à cause des muances et des divers noms que chaque note reçoit... » (p. 341).

Finalement, il déplore « que la mode présente (de chanter) ne soit qu'à la délicatesse et à la mignardise ». Renseignement que les historiens et les esthéticiens devront retenir.

Il ne faut pas s'étonner de voir Desargues faire le pédagogue : il avait organisé de véritables cours gratuits où il enseignait les méthodes nouvelles imaginées par lui pour la réalisations d'opérations pratiques touchant l'art de l'architecture. Il avait le goût et le talent du professorat.

La contribution de Desargues est significative quoique modeste et d'ailleurs Mersenne nous avertit que notre homme traiterait « de sujets beaucoup plus utiles et relevés ». Ces quelques pages nous révèlent cependant la sûreté des connaissances et des vues propre à ces « amateurs » du XVIIe siècle.

Desargues résout son problème comme un musicien pratiquant et avisé, comme un esprit clair. D'autre part, nous reconnaissons dans ces lignes l'ennemi des routines qu'il a été tout le long de sa vie.

Le Minime, qui avait déjà inséré dans son *Harmonie* un Traité de Roberval — un officiel professeur celui-ci — a montré, en accueillant Desargues, qu'il possédait le sens des valeurs vraies ; quant aux musiciens, ils devraient se féliciter de pouvoir compter parmi eux celui que nos savants actuels tiennent pour une des plus fortes intelligences du XVIIe siècle.

A. MACHABEY.

Messire Arthus Aux Cousteaux

Maître de Musique
de la Sainte Chapelle du Palais
1590-1654

SI les vénérables chanoines de la Sainte Chapelle, lorsque le 25 juin 1634, ils recevaient Arthus Aux Cousteaux, prêtre du diocèse d'Amiens, en qualité de clerc haute-contre, avaient pu lire dans l'avenir, ils y auraient probablement regardé à deux fois. Mais toute entreprise comporte des risques, et le jeu en valait la chandelle. Messieurs de la Sainte Chapelle voulaient un bon musicien, et ils l'eurent. Que cet excellent musicien fut en même temps l'un des plus exécrables caractères d'un siècle pourtant fertile en batailleurs, comment auraient-ils pu le soupçonner ?

Cet Arthus Aux Cousteaux possédait un nom, qui, pour être bizarre, n'en était pas moins honorablement connu dans Amiens. Un des parents du jeune Arthus fut mayeur d'Amiens; il dut même « se fuyr pour debtes », mais cela ne prouve peut-être rien, sinon qu'il ne s'était pas enrichi dans sa charge. L'enfant cessa bien vite de patauger avec les galopins de son âge dans les innombrables ruisseau du quartier Saint-Germain, pour aller apprendre le métier de musicien auprès du grand Jean de Bournonville, en la Basilique de Saint-Quentin. Bournonville était le maître rêvé pour Aux Cousteaux, en tant que musicien habile et mauvais coucheur. Ses *Missae Tredecim,* publiées à Douai en 1613, sont savantes et agréables, mais leur préface manifeste un esprit batailleur que le jeune Arthus imitera avec allégresse, quand il sera assez grand pour avoir ses querelles personnelles. Le vieux maître y fustige rudement « les iargonneurs, qui penseroient par leur babil étouffer le los de ma musique, layssant le iugement d'icelle au rapport des plus délicates aureilles, et non aux asnières d'un tas de Mydas ». Après son éducation Saint-Quentinoise, le jeune

Arthus vola de ses propres ailes. De 1613 à 1627, il est haute-contre de la chapelle du Roi Louis XIII. De ce séjour à la cour, nous ne savons rien, mais nous pouvons déduire prudemment qu'il y connut la musique d'Eustache Du Caurroy, cette musique carrée, solide, honnête, à l'image du pays picard. Quittant la chapelle royale, après un court séjour à Noyon, Messire Arthus succède à Jean de Bournonville à Saint-Quentin, avant de lui succéder à Amiens vers 1632. Dans tous ces déplacements, Arthus Aux Cousteaux imitait l'humeur itinérante des musiciens de son temps et de sa région. On les voit sans cesse voyager de cathédrale en basilique, dans un territoire ayant Paris comme limite sud, et Cambrai comme limite nord. Cela s'explique par le désir de s'enrichir au contact de l'expérience des autres, et aussi, il faut bien le dire, par les heurts fréquents entre les chapitres et les maîtres de chapelle. Arthus Aux Cousteaux ne restera que deux ans à Amiens, avant d'être nommé clerc haute-contre, c'est-à-dire ténor, à la Sainte Chapelle du Palais, où s'écoulera, dans une atmosphère d'orage, la dernière partie de sa vie.

Donc, le 24 juin 1634, nous lisons dans les registres de la Sainte Chapelle que « ledit jour lesd. Sieurs ont receu Arthus Aux Cousteaux prêtre de Germain Rimbaut (notation incompréhensible, probablement corruption de Saint Germain d'Amiens) clerc haute-contre en ladite Saincte Chapelle ». Le Maître de Musique d'Amiens devient simple chanteur à Paris. Pour qu'il ait accepté cette nomination, il fallait sans doute sa joie de retrouver le vieux Jean de Bournonville, alors à la tête du chœur de la Sainte Chapelle, et l'espoir de faire une brillante carrière à Paris. Quoi qu'il en soit, Messire Arthus s'emploie activement à faire son trou.

Le 4 août 1635, première escarmouche sérieuse: « Me Arthus Auxcousteaux clerc hautecontre en lad. Saincte Chapelle s'est venu plaindre à mesd. Sieurs de ce que mercredy dernier, à vespres, Monsr le Chantre l'auroit injurié usant envers luy de plusieurs menaces, mesme en plein trésor luy auroit voulu donner un soufflet, ce qui auroit été s'il n'eust paré le coup...». Les bons chanoines apaisent comme ils peuvent leur bouillant

subordonné, mais la guerre était déclarée entre Auxcousteaux et le Chantre, longue guerre qui se termina mal pour l'amiénois.

Le 12 décembre, de la même année, mention est faite d'une maladie d'Auxcousteaux. Les chanoines, à sa demande, acceptent de considérer « la cherté des temps et qu'il a été plusieurs fois indisposé et qu'il a fait beaucoup de frais », et lui accordent une somme de 12 livres 16 sols. Nous aimerions nous représenter notre homme comme un paysan taillé en hercule, mais il ne semble pas que ce fût le cas. Auxcousteaux a été sans doute un homme assez malingre, maladif, trop sensible, aux réactions excessives ; type humain qui s'accommode parfois de la voix de ténor qu'il possédait. Les années 1636, 1637 et 1638 se passent sans ennui majeur. Mais le feu couve sous la cendre. Le 27 février 1639, la bataille reprend de plus belle : « Ledit jour, sur la plaincte que Mr le Chantre, a faict au chapitre des scandalles, insolences et irrévérences que commet journellement Mr Arthus Auxcousteaux dans l'office de l'église, commençant l'office quand il est en sepmaine le plus souvent assis dans sa chaire sans se lever, précipitant la psalmodie sans attendre la fin des versets et sans observer aucune médiation, parlant et querellant souvent aussy hault que ceulx qui chantent à l'église, que quand il est en sepmaine il récite les oraisons et ce qui se dist par le sepmainier avec telle indévotion et précipitation que beaucoup s'en scandallisent, qu'ayant plusieurs foys esté adverty et admonesté de prévoir ce qu'il devoit dire an chœur et dans l'office estant en sepmaine pour ne tomber dans les fautes et manquements comme il faict souvent, il se seroit révolté contre led. Sr Chantre et l'auroit querellé avec grand mépris et irrévérence, que ayant aux vespres des premiers jours de la sepmaine dernière emporté par précipitation intolérable la psalmodie, et led. Sr. Chantre psalmodiant luy-mesme, pour arrêter cette précipitation lui ayant plusieurs foys faict signe de la main comme par mesure, led. Auxcousteaux auroit irrévérencieusement et insolemment, hochant la teste et jettant la main vers led. Sr. Chantre, crié tout hault qu'il n'en feroit rien avecques parolles de mépris, qu'il auroit

encore depuis continué et faict pis qu'auparavant jusques à Jeudy dernier à vespres et à complies où il fit encore pareils et plus grands scandalles et avec plus de mespris qu'auparavant, que led. Sr. Chantre ayant attendu après l'office de l'admonester et luy dire qu'il falloit que le Roy réglast lequel d'eulx deux seroit le maistre dans le chœur, pour tenir l'ordre de l'office, led. Auxcousteaux s'éleva et de geste et de voix contre led. Sr. Chantre, le suivant et poursuivant à la veue de toute l'assistance des personnes séculières notables et de qualité, des clercs, chapelains et de Monsr de Vandeter, l'un des chanoines, jusques à la petite descente de la Saincte Chapelle, avec parolles injurieuses d'irrévérence et de grand mespris : la Compagnie a ordonné que led. Auxcousteaux sera mandé mercredy en chapitre pour recevoir la réprimande de toutes les insolences, révoltes et scandalles susdits et qu'il en demandera pardon à Mr. le Chantre, en la présence de la Compagnie, et est enjoint expréssément audict Auxcousteaux de se mieux ranger et réduire à l'avenir et de rendre l'honneur, le respect et l'obéissance qu'il doibt à Mr le Chantre et à la compagnie et que à faute d'obéir à la présente ordonnance son congé luy sera donné et sera rayé de dessus le livre des distributions ». C'est la première fois, en conclusion de cette phrase interminable, que nous voyons s'agiter le spectre de l'expulsion. Il sera écarté maintenant, car, le 5 mars, M. le Chantre témoigne que Auxcousteaux lui a fait des excuses non pas publiques, mais privées, « en sortant de matines ». Le Chapitre, plein de mansuétude, s'est estimé satisfait, et le 7 mai, Auxcousteaux, suffisamment assagi, se voit confier la charge de maître de chœur pendant la maladie du titulaire. Pendant une année tout ira bien.

Hélas ! ne chantons pas victoire. Le 29 août 1639, tout est par terre. « Ce jour d'huy Monsieur le Chantre a faict plaincte au Chapitre des grands scandalles, désordres et révoltes que commet journemment Mre Arthus Auxcousteaux dans l'église pendant les divins offices... que le jour de St Louis à matines led. Auxcousteaux estant sorti de son siège pour aller à l'aigle chanter le *Te Deum* en musique, s'en alla toujours querellant

un des chapelains, dont led. Chantre qui tenoit chœur avec son baston fut contraint de luy dire que c'estoit grand pitié de l'entendre parler et crier plus fort que ceux qui chantoient, ...et led. Sr Chantre prie la Compagnie d'apporter de l'ordre à tous ces scandales et désordres sans quoy il est tres certain et infaillible que tout s'en ira en une merveilleuse et pitoyable confusion... la Compagnie... a d'un commun consentement esté d'advis et résolu de donner congé aud. Auxcousteaux et a ordonné qu'il sera rayé de dessus le livre des distributions de l'église, en quoy il sera pourveu au prochain chapitre ».

Ne croirait-on pas qu'après une telle algarade, qui n'était pas la première, la carrière d'Auxcousteaux, à la Sainte Chapelle dût toucher à sa fin ? Mais ce singulier bonhomme déjoue les prévisions. Rayé le 1er septembre « de dessus le livre des distributions », et averti qu'il ait à « vuyder et enlever les meubles de la chambre qu'il occupe dedant huict jours », il ne se tient pas pour battu. Le 6 octobre, il fait une demande de réintégration, qui est acceptée, et se conduit si bien que le 24 mai 1642, « sur la requeste verballe faicte auxd. Sieurs par Mre Arthus Auxcousteaulx presbtre du diocèse d'Amiens tendante à ce qu'il pleust auxd. Sieurs le recevoir Mre de musique en leur église, lesd. Sieurs ayant mis cette affaire en délibération l'ont receu *ad nutum* et si longtemps qu'il leur plaira, à la réserve toutefois de la nourriture et éducation des enfants qui sera donnée et commise au Mre de Grammaire ou aultre qu'il plaira à la Compagnie ». Quel devait être le charme personnel de cet homme, ou sa valeur professionnelle, pour que ses graves défauts ne puissent les faire oublier ? Constatons en passant que MM. les chanoines distinguent soigneusement sa compétence musicale de ses dons d'éducateur, qui devaient être beaucoup plus contestables.

Voici donc notre homme parvenu au terme qu'il se proposait. Il est maître de chant à la Sainte Chapelle du Palais. Il a cinquante-deux ans, une belle expérience, une réputation bien assise de bon musicien et de mauvais coucheur. Les années qui vont suivre verront naître les plus belles productions de son talent musical, et les procès les plus pittoresques avec ses

vénérables collègues. Ce serait une erreur d'ailleurs de croire que le cas d'Auxcousteaux fut unique ; bien au contraire, les chanoines de la Sainte Chapelle vivant, comme le dit Morand, l'un d'entre eux, au sein du tumulte et de la chicane, « ne pouvaient résister longtemps aux malignes influences de la discorde qui les environnait. Dans ce chœur de chicaneurs, le maître de chapelle se taillera bien vite, comme on pouvait s'y attendre, la part d'un brillant soliste.

Et tout d'abord, le 25 juin, il se fait confier la nourriture des enfants. Il prend son rôle au sérieux, les emmène promener, et reçoit 15 livres pour ses frais. A part un procès « contre un nommé Blaise pour raison d'une chappelle perpétuelle » où la Compagnie lui donne raison, tout va bien jusqu'en 1645. Le 18 janvier de cette année, tout se gâte. Les registres de la Sainte Chapelle contiennent une phrase fleuve consacrée toute entière aux déportements du maître de musique ; une discussion en plein office, avec un chanoine nommé Barrin, qui pourtant l'avait grandement aidé à obtenir la charge de maître de musique, dégénère en un scandale tel que le Sr. Barrin supplie très humblement la Compagnie « d'y pourveoir et être mémoratif des coups et excedz faicts en la personne du plus grand enfant de chœur dans l'église et revestiaire de la lad. église depuis trois sepmaines et autres violences par luy (Auxcousteaux) commises et plainctes contre luy faictes par le passé sur laquelle plaincte et choses mentionnées en icelle Mrs ayant esté deument informés du scandale arrivé Dimanche dernier par led. Auxcousteaux comme aussy de ses désordres continuels et mauvais traitemens tant envers les chapelains et clercs que envers les enfans de chœur, l'ont trouvé indigne à l'advenir de plus exercer la charge de maistre des enfans ny aussy leur rendre aucun service en qualité de chappelain et pour cet effect ont ordonné qu'il seroit dès à présent rayé du livre des distributions de la Saincte Chapelle et que toute entrée du chœur luy seroit interdite ».

A sa première exclusion, une amende honorable avait suffi pour fléchir la sévérité des juges de Messire Arthus. Cette fois-ci, il ne fallut rien moins que l'intervention d'un des

hommes les plus attachants de ce temps, Mathieu Molé, Premier Président du Parlement, et protecteur de notre musicien. Mathieu Molé était un homme courageux, d'esprit large et bienveillant, et grand amateur de musique. Plusieurs fois, au cours de sa carrière, il eut à braver le peuple de Paris, parce que, foncièrement droit et sensé, pendant la période troublée de la Fronde, il refusa de prendre parti. Un tel homme n'était pas fait pour se laisser impressionner par les chanoines de la Sainte Chapelle. Magistrat lui-même, il pouvait facilement les battre en matière de chicane. Il intervint donc en faveur du coupable, et avec succès. Le 21 janvier 1645, nous apprenons que ce jourd'huy Mrs Le Febvre et Barjot (chanoines), ont faict rapport à la Compagnie que suivant l'ordre qui leur avoit été donné ils avoient veu Mr le Premier Président du Parlement et luy avoient faict entendre le scandale causé dimanche en la Saincte Chapelle par Me Arthus Auxcousteaux, maistre de musique... (le premier président) priant lesd. Sieurs de surseoir à l'exécution de l'ordonnance que l'on pourroit faire contre led. Auxcousteaux..., auroit mandé led. jour à l'issue de son diner led. Auxcousteaux et l'auroit grandement repris de ses mauvais déportements, scandale par luy commis, responces insolentes et injures proférées contre led. Barrin, et luy auroit dict qu'il eut à se trouver le lendemain pour faire satisfaction aud. Barrin, laquelle luy auroit faict en présence de Mr le Premier Président, Mr de Champlastreux, Mr le chevalier Molé, Mr de Meas et plusieurs autres, en suite de quoy led. Sr Premier Président auroit dict aud. Sr Barrin qu'il prioit que led. Auxcousteaux rayé fust rétabli, ce qu'il auroit faict entendre à la compagnie. Sur quoy MMrs ayant mis l'affaire en délibération, en considération de Mond. Sr le premier Président, ont led. Auxcousteaux rétabli pour l'advenir tant en qualité de chapelain que de maistre de musique, à la charge qu'il se comportera avec toute la modestie requise à sa charge et qualité ecclésiastique et sans qu'il puisse espérer aucune grâce en cas qu'il tombe en pareille faute, et sera son nom remis en la prochaine semaine sur le livre des distributions ».

Ce spectacle n'est-il pas charmant, d'un premier président du parlement qui, non content de faire intervenir le poids de sa charge et de son autorité, pousse la gentillesse jusqu'à provoquer lui-même l'entrevue de réconciliation, en faveur d'un musicien atrabilaire ? Hélas ! Auxcousteaux devait être un de ces hommes dont il est décourageant de s'occuper. Trois mois après ce sauvetage *in extremis,* le voici en nouvelle difficulté avec le véritable chapitre, à propos de deux enfants qu'il présente, et qui ne pouvaient même pas chanter *Benedicamus Domino.* Remarque des chanoines. Réplique aigre-douce du maître de chapelle, qui déclare que « quand il présentoit des enfans on les debvoit recevoir », et qui offre sa démission, de manière assez fanfaronne. A son grand dépit, elle est acceptée, et notification lui en est donnée en plein chapitre, « dont il auroit esté surpris ». Le vin est tiré, il faut le boire. Messire Arthus fait front sans sourciller, et demande seulement qu'on lui laisse « temps pour trouver condition », ce qui lui est accordé. Ceci se passait le 22 avril 1645. Le 7 juin de la même année, non seulement il n'a pas encore trouvé de « condition », mais une nouvelle altercation à propos d'un autre enfant provoque de nouvelles paroles irrévérencieuses, un nouveau congé définitif, et... une nouvelle intervention du bon Molé. Trois chanoines au lieu de deux se déplacent cette fois, pour expliquer au premier président les « justes causes » qu'ils ont eues de prononcer le renvoi d'Auxcousteaux. « Au retour desd. Srs ayant esté rapporté que Mr le premier Président prioit instamment Mrs de pardonner pour cette fois aud. Auxcousteaux et de le restablir dans sa charge et à l'église et que s'il retomboit en faute il l'abandonneroit à l'advenir, lad. compagnie déférant beaucoup à la prière et recommandation de Monsr le premier Président qu'elle honore singulièrement a remis et restabli led. Auxcousteaux en lad. charge... ».

Mais à trop ravauder un vêtement, on risque d'arracher l'étoffe. A partir de cette troisième réintégration, le nom d'Auxcousteaux évolue doucement vers l'extinction complète. Le 17 avril 1647, Thomas Gobert, picard lui aussi et musicien de talent, sous-maître de musique de la chapelle du Roy et chapelain perpétuel de la Sainte Chapelle, demande à être

dispensé de chanter à l'aigle « soubz la mesure de Me Arthus Auxcousteaux, Me de la musique de la Saincte Chapelle, attendu qu'ayant l'honneur de l'être de celle du Roy, il estimoit blesser l'ordre et les règles de la bienséance s'il chantoit soubz la mesure dud. Auxcousteaux auquel du moins il doit être égal... ». Cette satisfaction est accordée à Gobert. Décidément, les picards de cette époque étaient pointilleux sur le respect de leurs droits et privilèges. Vers 1651, Messire Arthus Auxcousteaux quitte la Sainte Chapelle, où il a passé dix-sept années aussi turbulentes qu'une symphonie moderne, où les mouvements se succèdent sans crier gare, du largo à l'allegro, et du molto moderato au presto agitato. Il se retire à l'église Saint-Jacques de l'Hôpital, où ses puissants amis lui ont fait obtenir un canonicat. Sa mort doit se situer vers 1654.

Si Arthus Auxcousteaux n'avait été doué de ce terrible tempérament nous saurions fort peu de choses de lui. Mais en consultant les registres de la Sainte Chapelle, nous ne voyons que l'aspect le moins attirant de sa personnalité. Essayons maintenant de montrer l'autre aspect d'Auxcousteaux, celui qui séduisait ses amis, celui que Mathieu Molé devait mettre en relief quand il défendait le maître de chapelle devant les sévères chanoines : le musicien.

Quittons donc délibérément les corridors de la Sainte Chapelle, et voyons les autres souvenirs qui nous restent de Messire Arthur Aux Cousteaux. Son œuvre, tout d'abord. Elle est assez abondante :

En 1631, un recueil de 31 Psaumes, à quatre, cinq et six parties, écrits à Saint-Quentin.

Des « Meslanges de chansons à cinq et six parties », dédiées au Premier Président Molé, dont seules les trois parties supérieures se trouvent à la Bibliothèque nationale.

Deux recueils de quatrains de Mathieu, sieur de Pibrac, mis en musique à trois voix, selon l'ordre des douze modes.

Deux recueils de Noëls et cantiques spirituels sur les mystères de Notre-Seigneur et sur les principales fêtes de la Vierge, dédiés à la fille de Mathieu Molé, abbesse de Saint-Antoine, et réalisés à deux voix, Soprano et Basse.

Une série de huit messes selon l'ordre des modes grégoriens, à quatre voix.

Une messe à cinq voix, intitulée « Quelle beauté, ô mortels », sans doute sur le thème d'un Noël populaire.

Une messe à six parties, « Laus angelorum ».

Des Magnificat à quatre voix, dans tous les tons grégoriens.

Les Psaumes de David, mis en musique sur les poèmes d'Antoine Godeau.

Dans toute cette liste, je n'ai consulté qu'une partie. Le premier contact fut pris avec la messe « Quelle beauté, ô mortels », dont une belle édition in-folio se trouve à la bibliothèque du Conservatoire national. La chance me sourit, car cette œuvre manifeste les meilleures qualités de notre musicien. Une construction solide et traditionnelle, n'excluant pas une agréable souplesse de modulations ni une recherche d'harmonies audacieuses, qui ne seraient pas déplacées dans une œuvre contemporaine, c'était plus qu'il n'en fallait pour donner envie d'en savoir plus long. Les deux recueils de Noëls révèlent en Aux Cousteaux un mélodiste subtil, aimant à jongler avec le chromatisme naissant du XVIIe siècle, ne dédaignant pas une plaisanterie musicale si l'occasion s'en présente. Mêmes qualités dans ses « meslanges de chansons », d'aspect moins populaire et assez vieillot : en plein XVIIe siècle, notre auteur reste fidèle au style madrigalesque du XVIe siècle, qui commençait à passer de mode. Les quatrains du sieur de Pibrac sont d'une musique sérieuse et calme, plaisants à entendre et à chanter même aujourd'hui. Bref, dans tout ce que j'ai pu examiner, rien, ou fort peu de chose, ne rappelle le terrible lutteur que fut le compositeur. Faut-il s'en étonner ? Quiconque connaît un peu le caractère picard répondra certainement: « non ». La Picardie est féconde en richesses cachées, en sensibilités enfouies sous une carapace déroutante, en affections délicates qui n'osent se déclarer qu'après des années de fréquentation assidue. Arthus Aux Coursteaux devait être un de ces hommes à la sève tendre sous une écorce rude, incapable de supporter l'incompréhension et trop timide pour tenter de la résoudre autrement que par une explosion de violence. Mais

ôtez-lui le contact des hommes, et vous verrez ces qualités profondes fleurir en liberté sur la portée musicale, qui ne lui résiste pas. Toutes ces finesses harmoniques, toutes ces souplesses rythmiques, ces modulations abandonnées à peine ébauchées, pour être reprises ensuite, comme à regret, se trouvent dans la musique d'Aux Cousteaux, tout autant que les grands accords clairs, les amples lignes vocales qui montent sans effort jusqu'aux voûtes des cathédrales. Et si toutes ces beautés se trouvent dans sa musique, nous sommes obligés de conclure qu'elles se trouvent aussi dans son cœur, car nul ne peut donner que ce qu'il a.

Il nous est possible, au demeurant, de nous approcher plus près de Messire Arthus. Les dédicaces de ses ouvrages, les avertissements au lecteur projettent sur le personnage une autre lumière. Et premièrement, quels que soient ses défauts, il n'est pas ingrat. Il parle du Président Molé en des termes qui dépassent de beaucoup la politesse mondaine. Ecoutons-le dédier ses quatrains : « Monseigneur : Les faveurs que j'ai reçues de votre bonté sont en si grand nombre, que je désespère d'en pouvoir jamais recognoistre la moindre partie. A peine ay-je eu le temps de vous remercier des premières, que vous m'en faites de nouvelles & parmi les plus grandes affaires de France que vous conduisez avec de si prodigieux travaux, vous ne laissez pas de jeter les yeux sur une de vos plus petites créatures, et de songer aux moyens de me faire vivre. Le dernier bénéfice, Monseigneur, qui m'a été conservé par votre recommandation, est de telle importance pour ma vie, que je me puis vanter partout de vous devoir tous les momens que je respireray dans le monde. En ce temps de misère où un million de personnes languissent, Vostre GRANDEUR m'a donné la main pour me relever, et m'a fait avoir un loisir honneste et un azile assuré. C'est en ce lieu, Monseigneur, que je médite tous les jours sur les grâces que j'ay reçues de vous; où je fais des vœux au Ciel pour vostre prospérité & celle de vostre illustre famille, & où j'ay achevé cette Ouvrage que je prends la hardiesse de vous dédier. Je ne vous donne, Monseigneur, que ce qui est à vous, et je puis dire véritablement, que par les moyens que vostre bonté m'en a donnez. Ce sont

les Quatrains de la Vie et de la Mort que j'ay mis en musique, et que je vous présente avec autant d'humilité, que vous avez eu de courage pour mespriser vostre vie et la sacrifier pour l'autorité du Roy, et pour le salut de la France. Vous avez vu cent fois la mort devant vos yeux avec un visage égal, et une constance inébranlable, sans autre secours que celui de vostre grand cœur ; vous avez passé cent fois au travers d'un peuple armé, et animé contre vostre Justice. Je prie Dieu, Monseigneur, qu'il vous fasse la grâce d'achever avec joye, ce que vous avez continué avec tant de peine et de péril. La France ne doit point douter que le Ciel ne favorise vos desseins, puisqu'ils sont justes et sincères, et qu'ils n'ont d'autre but que la gloire du Roy, et la tranquillité publique, où prend part, Monseigneur, celuy qui est de Vostre Grandeur, le très humble, très obéissant et très obligé serviteur A. AUX COUSTEAUX.» Cette lettre est élogieuse, certes, mais elle est digne, et surtout elle est vraie, et ne manque pas d'une certaine noblesse de sentiments. Le protégé est à l'échelle du protecteur.

Ell est suivie d'un « Avertissement au lecteur », qui, tout en nous replongeant dans l'atmosphère de bataille de la Sainte Chapelle, donnera des indications précieuses sur l'art musical d'Aux Cousteaux. De la première ligne à la dernière, il se montre attaché à la tradition des anciens, qu'il énumère : « Orlande (Roland de Lassus), Claudin Le Jeune, du Caurroy, et Bournonville ». Tels sont les maîtres, et l'on peut noter que deux sont picards comme lui, et les deux autres respectivement de Mons et de Valenciennes, ce qui n'est pas encore bien loin de son pays natal. Ces « illustres Anciens » comme il les appelle, ont utilisé les modes grégoriens, et lui Aux Cousteaux entend les imiter bien que ce soit difficile. Mais la difficulté ne l'arrête pas, et « la mode du temps », dit-il, ne l'empêchera pas d'écrire « dans les Modes ». Les meilleurs esprits sont avec lui ; il a lu dans Pontus de Thyard que chaque mode est propre à exprimer une passion, le mode Phrygien le désespoir, le mode Dorien la douceur, et il connaît par cœur l'*Harmonie Universelle* du P. Mersenne. Il sait bien que d'autres oublient les bonnes traditions, comme « un grand Maistre de notre siècle », qu'il ne nomme pas, mais qu'il est

facile d'identifier : il s'agit du célèbre Henri Du Mont, auteur des messes que nous chantons encore, et qui ne craint pas, ayant « entrepris d'écrire une pièce en cinquiesme mode », d'y introduire une cadence empruntée à un autre mode ; « Je te prie, Lecteur, de considérer si cela peut être, et s'il se doit faire ». Une autre bête noire de notre homme, c'est l'introduction d'instruments dans la musique d'église. Cette musique est agréable, dit-on ? Balivernes ! Maître Arthus sait bien que « trois ou quatre belles voix, avec les Luths, les Théorbes, les Violes et les autres instruments bien touchés », ne servent « qu'à suppléer au défaut de musique », et ceux qui en « demeureroient là », seraient amenés à mépriser tous les autres compositeurs. Et subitement, au détour d'un raisonnement, nous voici au cœur du débat : au nom de quoi peut-on interdire une musique du fait qu'elle est agréable à entendre ? Le musicien, comme tout artiste, ne doit-il pas s'efforcer de plaire ? Le maître de musique de la Sainte Chapelle fait face hardiment à ses contradicteurs : « ils disent pour toutes ces raisons que la musique n'est faite que pour contenter l'oreille de ceux qui n'y cognoissent rien, mais je leur responds que si la musique mal composée et bien chantée nous plait, à plus forte raison doit plaire et agréer celle qui est bien composée, bien polie et bien chantée ». Et voici son « Art musical » : « La Musique se doit faire pour trois fins : la première, pour attirer l'attention des Auditeurs par une belle et agréable harmonie accommodée au sujet ; la seconde, pour plaire aux Chantres par des chants qui les puisse (sic) animer à bien chanter, non pas comme les Enfans de Chœur, à qui l'on apprend le plus souvent à chanter leur partie avec des larmes ; la troisiesme, pour les yeux des Maistres, voyant la partition d'une pièce bien commencée, par un bon devant, un bon présent et un bel après, & continuée de la sorte jusquez à la cadence finale, qui est le verbe du discours. Voila ce que j'ay appris des bons Maistres qui ne disent pas que la musique ne consiste qu'en deux ou trois belles voix, qui sont capables de faire passer la plus meschante musique pour bonne, par les ornemens qu'elles y apportent ; comme les voix de Messieurs Berthod, Hédouin, Le Gros & plusieurs autres, qui font esclater les chants de

de plusieurs maistres du siècle, qui sans eux n'auroient pas tant de réputation ; tels Maistres ne reçoivent d'ordinaire dans leurs concerts que ceux qui n'en sont qu'amateurs et non pas cognoissans ; ils ne trouvent jamais de lieux assez favorables pour faire chanter leur musique ayant tousiours quelque chose à redire ; tantôt l'église est trop haute, la salle est trop basse ou il faudroit oster la tapisserie. Bref, ils ne sçavent à quoy s'en prendre, et comme ils ne cognoissent pas leurs défauts ils ayment tellement leurs ouvrages qu'ils ne trouvent rien de bon que ce qu'ils font, et n'y veulent pas introduire les cognoissans de peur de n'estre pas approuvés. Je n'ay pas entrepris, Lecteur, de te marquer les fautes de leur musique afin qu'elles excusent les miennes ; je ne reprends que leur vanité, et me soumets librement à ta censure ».

Lettre intéressante, certes ; mais lettre d'un homme dépassé par son temps. Aux Cousteaux plaide la cause de la musique sérieuse, bien écrite, sans fard ni artifice, et il a raison ; mais faut-il pour cela se priver du charme des belles voix et des instruments bien joués ? Il ne le dit pas ouvertement, bien sûr, mais il agit comme si. Au fond, il est né un siècle trop tard.

Avant de nous hasarder à formuler un jugement d'ensemble sur Aux Cousteaux, interrogeons une dernière fois ses contemporains : finirons-nous par y voir clair ? Sébastien de Brossard le décrit ainsi : « J'ay ouï dire par le feu Sieur Christophe Ballard dont le père a imprimé beaucoup de musique de cet auteur que c'estoit un pédant fieffé, qui ne vouloit suivre que sa teste, où il croyoit que toute la science imaginable étoit renfermée, et qui, parce qu'il occupoit le meilleur poste du royaume, s'imaginoit que tout luy devoit céder et que rien n'estoit supportable que ce qu'il faisoit ou inventoit. Et voilà sans doute la raison pourquoy il ne voulut jamais entendre parler d'ajouter les basses continues dans ses ouvrages, quoy que Monsieur Du Mont en eut déjà introduit l'usage en France. Il ne fut pas moins ennemi de la 7e syllabe *si*, qui a tant facilité depuis environ ce temps là, l'étude de la musique. Elle n'estoit point de son invention, c'en fut assez pour la luy faire haïr. »

Mais si nous prêtons oreille à un autre mémorialiste, Annibal Gantez, nous entendons un autre son de cloche. Racontant un voyage à Paris, il parle en ces termes des maîtres de chapelle de la capitale : « Celuy que j'ay trouvé en ce païs le plus agréable en la musique, c'est Veillot maistre de Nostre-Dame, et celuy que j'ay rencontré le plus grave en la sienne, c'est Péchon Maistre de Saint-Germain. Mais HautCousteau Maistre de la Saincte Chapelle faict parfaitement tous les deux, car encore qu'on die qu'il ne tient ceste Maistrise qu'à la faveur du premier Président on doit pourtant dire qu'il n'a que ce qu'il mérite, et qu'on sçait bien que nous sommes en un siècle que bon droit a besoin d'ayde... ».

A la vérité il n'y a aucune contradiction entre ces deux opinions : Brossard met l'accent sur le mauvais caractère d'Aux Cousteaux, Gantez sur son talent : les deux peuvent coexister. Quant au vieux Fétis, il écrit tout uniment, dans son Dictionnaire vénérable : « ce que j'ai vu de la musique d'Auxcousteau prouve que c'était un musicien instruit, qui écrivait avec plus de pureté et d'élégance que la plupart des maistres de chapelle français de son temps ».

Voilà donc terminé l'inventaire des principaux souvenirs qui nous restent de ce singulier vieux maître, à l'âme bouillante, incapable de concessions. « Parce que tu es tiède, je vais te vomir de ma bouche », écrit l'Apocalypse. Auxcousteaux ne fut jamais un tiède, et cette malédiction n'est pas pour lui. Bon musicien : de toute évidence. Tempérament terrible : indiscutablement. Bon cœur : très probablement. Tel fut Messire Arthus Aux Cousteaux, Maître de musique de la Cathédrale d'Amiens, et de la Sainte Chapelle du Palais, qui fit certainement assez de bruit dans son siècle pour être évoqué dans cette revue, au deuxième centenaire de sa mort.

René-Marie Reboud.

La MUSIQUE en LANGUEDOC

Le recrutement de la « musique du Cardinal »

ON sait « l'inclination particulière » que le Cardinal de Richelieu avait pour la musique [1]. On ne lira pas sans intérêt la lettre que le Maréchal de Schomberg adressait à l'Eminence, de Béziers, le 20 janvier 1637 [2]. Elle apporte des précisions intéressantes sur le recrutement de la « musique du Cardinal », l'âge et l'origine des petits chanteurs :

« ...J'ay receu aussy un commandement d'elle [Votre Eminence] de luy envoyer deux enfans que j'ay autrefois entendus chanter à Thoulouze, je fais partir dès demain un homme à cest effect, mais comme votre Eminence scait qu'il est difficile de juger si les voix réussiront quand les enfans sont si jeunes [3], je ne voudrois pas réspondre qu'ilz augmentassent veu que j'en ay observé beaucoup dans la musique du Roy et d'ailleurs qui promettoient extremement, et se démentoient peu après tout à coup. J'essayeray d'avoir le filz d'un advocat

---

(1) Max Deloche. *La maison du Cardinal de Richelieu. Document inédit.* Paris 1912, p. 245 sq.

(2) Archives du Ministère des Affaires étrangères. *France.* 1630, f° 183.

Charles, duc d'Halluin, maréchal de Schomberg, gouverneur de Languedoc est musicien. « Sa voix est agréable, écrit Ch. Vassal Reig ; il danse fort bien et chante fort juste, sachant la musique et composant des airs » (*La Guerre en Roussillon sous Louis XIII,* 1934, p. 9).

(3) Sept, huit et neuf ans : c'est en effet l'âge auquel les « enfants de chœur » sont engagés dans les principales paroisses de Paris à la même époque (cf. notamment les Délibérations capitulaires de Saint-Séverin, Saint-Germain l'Auxerrois, Saint-Jacques de la Boucherie). Confiés par leurs parents (qui viennent les présenter) au « maître des enfants de chœur », ils demeurent en la paroisse jusqu'à la mue, soit cinq ou six années, et on leur octroie, à leur départ, une récompense qui varie de cent à cent cinquante livres.

de la mesme ville qui est d'honneste famille et dont la voix est très rare à ce que tiennent tous les Mes du mestier qui m'en ont parlé, je ne l'ay pas ouy, mais comme ceux qui m'ont assuré cela sont plus intelligens que moy en ceste mattière, j'y adjoute plus de foy que je ne ferois a mon propre jugement, enfin, Monseigneur, quoy qu'il en soit j'auray l'honneur d'en envoyer deux a votre E. que j'espère qui ne diminueront rien de l'avantage que le Languedoc [1] a acquis de produire les plus excellentes voix du Royaume mais cest hiver est si mauvais que je n'estime pas que des enfans de sept ou huict ans comme sont ceux cy en puisse supporter la rigueur sans couvre poitrine et j'attendray de les faire partir à la fin du mois qui vient et que si votre E. vouloit avoir un page de M. l'evesque de Vabre nommé Laval, qu'on tient merveilleux et qui a huict ans scait la musique, une de ses lettres produiroit sans doubte cest effect celuy là est un enfant dont la voix est desia toutte asseurée. Je me vay donc employer sérieusement à rendre ces petitz services à votre E. puisque je ne puis luy en pouvoir rendre de ceux que desireroit avec passion.

Vre très humble...

La musique à la consécration de l'Église du Collège du Carcassonne en 1666

Le 31 décembre 1666 eut lieu, pendant la tenue des Etats de Languedoc la consécration solennelle de la nouvelle église du Collège des jésuites à Carcassonne, « fort belle et riante par ses propres ornements, par son beau lambris, par les

(1) Egalement cité par Ch. Vassal Reig (op. cit., p. 27). De cette indication, rapprochons les deux suivantes. Le 18 mai 1655, le Roi mande à de Cambefort, son maître de musique de la Chambre, de se rendre en Languedoc et en Guyenne, pour recruter des enfants destinés au service de la musique de la Chambre. Le 18 septembre de la même année, il écrit à l'évêque de Bazas pour le prier de remettre entre les mains de Cambefort l'enfant de chœur Baptiste Péroin, destiné au service de Sa Majesté (Arch. Nat. O1 7, p. 157 et v°).

balustres de ses galeries, par le pavé du sanctuaire fait de tuile de Barcelonne vernissée ». Le compte rendu conservé dans les Archives générales de l'ordre (AR SJ *Lugd.* 30 f° 127, 128) offre quelques remarques intéressantes pour l'histoire de la musique.

« A la demande de Mgr de Toulouse, les Etats prêtèrent leur musique pour rehausser les offices de ces trois jours : processions, messes pontificales, vêpres... auxquels se trouvaient une douzaine d'évêques et d'archevêques, un clergé nombreux et les Etats de Languedoc au complet, et autres personnes qualifiées en si grand nombre que les deux rues qui aboutissent à l'église étoient toutes embarrassées de chaises et de carrosses.

Douze violons jouèrent à plusieurs reprises. La belle musique des Etats gouvernée par M. Molinier assez cogneu pour avoir longtemps la musique de feu M. le Duc d'Orléans [1], est composée d'un grand nombre de voix les plus choisies de la province accompagné par l'orgue des Etats touché par M. Boat, organiste de Narbonne, un des plus intelligens maistres de France [2], fut trouvé si excellente que M. le duc de

---

(1) Etienne Moulinier ou Molinier, chanteur et compositeur, est entré au service de Gaston d'Orléans aux environs de 1620. Maître de musique des Etats de Languedoc, il semble être retourné dans son pays natal à la mort du frère du Roi, soit en 1660. Il semble avoir dirigé ici un grand motet avec symphonie (orgue et violon).

(2) Antoine Boat paraît avoir été un remarquable artiste, facteur d'orgues éprouvé autant qu'organiste. Le 2 juillet 1655, il est engagé par le chapitre Cathédrale de Rodez à succéder, à l'orgue, au célèbre Luis de Aranda. Il touche trois cents livres par an. Renouvellement de son contrat le 2 janvier 1657 pour quatre cents livres, le 19 août 1668 pour six cents livres. Entre temps, il a été appelé à construire, ou jouer, ou restaurer, ou entretenir plusieurs instruments du Midi, notamment celui de la Cathédrale de Narbonne (1666-1669). Durant son absence, l'orgue de Rodez a été touché en 1657 (contrat du 29 novembre) par « maistre Hiérosme de Soto Major », prêtre, natif de Madrid (huit cents livres), et par Guillaume Mazet (1665, 14 mai). Voici Boat, comme organiste de Narbonne, tenant en 1666 l'orgue des jésuites de Carcassonne. Aurait-il été l'organiste attitré des Etats de Languedoc, de Moulinier, se déplaçant, à partir de 1660, avec la musique des Etats ?... La campagne du Roussillon a développé des contacts entre musiciens français et musiciens espagnols. Le prédécesseur de Boat à Rodez, le

Verneuil et les autres seigneurs qui estoient avec luy... quittant la place qu'il avoit prise pour ouyr le sermon, descendit au plus bas de la tribune pour l'ouyr de plus prez et avec plus de plaisir. Il en fit de mesme le lendemain. »

F. DE DAINVILLE, S.J.

---

fameux Luis de Aranda — qui fut peut-être son maître (?) —, paraît les avoir favorisés. Rappelons que cet organiste, que Louis XIII avait connu dans le Midi et qu'il appelait son « rossignol charmant », vint à Paris, comme organiste d'Aix-en-Provence (1626), pour restaurer l'orgue de Saint-Eustache. Puis, il fut tour à tour organiste de Saint-Victor de Marseille (1631-1637), de Narbonne, de la Cathédrale de Rodez (1648-1655), de Narbonne à nouveau, où il disparaît vers 1660. C'est lui sans doute qui a introduit à Rodez Soto Major, pendant l'absence de Boat. A Marseille, il s'est intéressé vivement à la facture d'orgues, et a lié sa destinée, plusieurs années, à celle des grands organiers de Provence, les frères Eustache. Est-ce également lui qui aurait initié Boat à la facture d'orgues ? Est-ce pour conserver sa tradition que les chanoines du chapitre de Narbonne ont, six ans après sa mort, fait appel à A. Boat pour entretenir leurs « petites et grandes orgues » ? En 1673-1679, Boat doit restaurer l'orgue de Saint-Salvy d'Albi, en 1673-1675-1678, celui de Gaillac, en 1675 celui de Villefranche-de-Rouergue. En 1678, il tient encore l'orgue de Rodez (Arch. Dép. Aveyron 3 G 12, f° 223, 255, 263, 270, 303. - Arch. Dép. de l'Aude G 42. - DUFOURCQ (N.). *Documents inédits relatifs à l'orgue français* (XIVe-XVIIIe), 2 vol., 1934-1935. Tome I, p. 170.

UNE MAITRISE CÉLÈBRE AU GRAND SIÈCLE :

La Maîtrise de la Cathédrale d'Aix-en-Provence

PARMI les principaux foyers de culture musicale que furent les maîtrises des cathédrales de province en France sous l'ancien régime, la maîtrise de Saint-Sauveur d'Aix-en-Provence peut être citée comme l'une des meilleures et des plus anciennes. Déjà solidement organisée en 1259, cette institution avait connu une longue période de prospérité durant tout le XVe siècle, notamment sous le règne de René d'Anjou, reçu chanoine d'honneur de la Cathédrale aixoise le 17 décembre 1437, et qui avait donné une vigoureuse impulsion à la musique en Provence. Il avait même doté Saint-Sauveur de nouvelles orgues qui furent inaugurées en sa présence le 6 août 1470. L'instrument royal avait été remplacé en 1513, par un grand positif à l'italienne qui fut alors installé sur la tribune méridionale du chœur des chanoines par un religieux de l'ordre des Ermites de Saint-Augustin d'Aix, « venerabili et religioso viro », Pierre Perrin, dans un buffet dont les boiseries avaient été fournies par le « fustier » Jehan Lacrima et la sculpture exécutée par Jean Guiramand ; Jehan de Troyes avait orné la façade de peinture vermillon, or, violet, vert et blanc, et représenté sur les volets l'Adoration des trois Rois, l'Ascension de Notre-Seigneur et la Fête de la Pentecôte. Malgré sa bonne volonté, le facteur Perrin ne semble pas avoir donné toute satisfaction au chapitre, car moins de deux ans après l'achèvement de son instrument, Pierre Gallet, chanoine d'Avignon, et Nicolas Payant, organiste venu de la même ville, avaient été appelés en consultation et avaient déclaré que les orgues devaient être « réabillées à leur devoir pour l'oneur de Dieu ». L'instrument comptait six jeux : Principal six pieds ; Principal trois pieds ; Quinta-

decima ; Decima nona (quinte) ; Vigesima secunda (doublette) et un jeu de Flûte de pédale.

Les archives du Chapitre mentionnent peu de noms d'organistes et de maîtres de musique durant la première moitié du XVIe siècle. La maîtrise comptait alors huit enfants de chœur, parfois dix ; elle était placée sous la surveillance du « pré-chantre » aidé du sous-chantre de la Cathédrale, et gouvernée par un maître de musique aidé de l'organiste en titre et d'un maître des enfants ou de grammaire, car l'enseignement du latin était obligatoire pour tout le monde, même pour les serviteurs.

Un bénéficier du chapitre le « baile », était chargé de l'administration temporelle, et un serviteur ou « bailon » devait pourvoir aux soins du ménage. Parfois, on faisait appel à un sous-maître de musique et à un organiste supplémentaire. Les enfants apprenaient le rudiment de la musique, le chant grégorien, le contrepoint, les éléments de la composition, le maniement des instruments à cordes ou à clavier selon les aptitudes particulières qu'ils avaient révélées au cours de leurs années d'études.

A l'heure des offices solennels, le chœur de la Cathédrale était occupé par vingt chanoines titulaires, vingt bénéficiers, autant de clercs et de serviteurs, plus les enfants et leurs maîtres. Tout le monde devait être « assuré au plain-chant », et les bénéficiers étaient tenus de prendre part, selon leur talent, à la musique polyphonique ou même de « s'évertuer à la musique instrumentale » (1).

Citons parmi les « maîtres des enfants » : messire Gardane, déjà entré en fonctions en 1539, et qui était encore en service en 1555 ; maître Blaise de Porta (1580) ; Jacques André (1581) ; messire Brissi (1583) ; Gilles Bellon (1584) ; Jacques Imbert nommé le 8 mars 1590, et le maître de musique Pierre Forcat qui exerça de 1599 à 1609.

(1) Cette étude est basée sur des renseignements inédits extraits des *Délibérations et Comptes du Chapitre de Saint-Sauveur d'Aix-en-Provence.* Archives des Bouches-du-Rhône G 8 ; 2 G 488 à 498 ; 2 G 1360 ; 2 G 1443 à 1536.

Nommons maintenant les organistes : Guillaume de Bausso (1553) ; maître Laborde (1556) ; messire Guilhet (1565-67) ; Pierre Granier (1568-69) qui exerçait conjointement avec Pagnol ; Guillaume Forment (1569-80); Enricy et de Vella (1581-93); Claudon Dupont (1598-1610), qui fit acheter un manicordion pour exercer les enfants au maniement du clavier, et surveilla la réparation de son orgue entreprise en 1606 par le célèbre facteur Pierre Marchand ; Durant (1611) et Tournatori, ex-organiste de la métropole d'Avignon puis de la cathédrale Saint-Trophime d'Arles. Tournatori fut à Aix le dernier titulaire de l'orgue du XVIe siècle devenu, en 1611, quasi hors de service.

Aussi le 8 février 1612, le chapitre approuvait-il le « Rosle et façon qui doit être observé aux orgues de Saint-Sauveur pour la rénovation d'ilceux », autrement dit, le devis présenté par le facteur Pierre Marchand d'Avignon, devis qui montait à la somme de 700 écus.

Le nouvel instrument devait être composé de onze jeux, savoir :

Clavier manuel de 45 touches (Ut-Fa)

Montre 8	Grosse flûte 8
Prestant 4	Petite flûte 4
Quinzième	Cimballe 2 rangs
Quinte 2/3	Fourniture 1 à 3 rangs
Doublette 2	Larigot

Pédale,

4 grosses pédales au ton de 12 pieds

En même temps, il devait refaire la grosse flûte en montre du petit orgue ; « rabiller et racoutrer tous les canons du dit bas orgue ; racomoder le clavier qu'il soit égal, racomoder le clavier des pédalles, et finalement tout ce qui y sera nécessaire. Et mettre le petit orgue au ton qu'il est à présent qui est un ton plus haut que le grand, et l'accorder en telle sorte qui n'y aura différence que d'ung ton tout juste, c'est assavoir que fa fa ut du petit orgue accordent avec G sol ré du grand orgue. »

Précieux renseignement pour l'histoire des variations de hauteur du diapason en France.

Une avance de 400 livres était octroyée à Pierre Marchand qui devait recevoir le reste de la somme qui lui était dûe après l'achèvement de son instrument. Le maître maçon François Hoier était chargé « d'agrandir la place de l'orgue ». Feu le greffier Estienne ayant laissé 200 écus à la disposition du chapitre, ses enfants et ses frères demandèrent que la dite somme fut employée à dorer le buffet, dont la tourelle centrale était décorée aux armes du chapitre. Les armes des Sieurs Estienne devaient être « mises au pilastre où il y a des roses » (Délibération du 27 septembre 1615).

Le premier titulaire du nouvel orgue fut le célèbre Louis d'Aranda qui était si apprécié du roi Louis XIII. Grand voyageur, ce virtuose alors très à la mode, inaugura l'instrument, mais ne demeura que pendant six mois à Aix (de mai à octobre 1614) ; toutefois il promettait de revenir ; l'organiste De Lande le remplaça.

D'Aranda devait quelques années plus tard reprendre son service (du 1er décembre 1618 au 30 avril 1619) moyennant le traitement de 10 écus par mois.

Laurent-André Magi était alors maître de chapelle ; c'est à lui qu'échut le devoir de diriger la musique exécutée en 1620 pour inaugurer la célébration de l'office romain réformé par le Concile de Trente.

Pierre Estienne, entré en fonctions en 1627, eut le plaisir de faire exécuter, le 1er décembre de la même année, un « *Te Deum* en musique avec les deux orgues pour la victoire glorieuse que le Roy avait obtenue contre les Anglais du côté de la Rochelle » et, le 13 novembre 1628, avec cette fois le concours de Louis d'Aranda à l'orgue, le *Te Deum* « pour la réduction de la ville de La Rochelle et la grand messe avec la meilleure musique qu'il a esté possible de faire ». D'Aranda à qui l'on avait écrit, sur la proposition de l'Archevêque Louis de Bretel, fondateur de la procession du 15 août dite du Vœu de Louis XIII, s'était remis au service du chapitre en août

1627, à son retour de Paris, « aux mêmes gaiges et advantages qu'il avoit été receu par cy-devant ».

Au printemps de 1629, Pierre Estienne ayant manifesté le désir de prendre sa retraite, le chapitre voulut bien faire droit à sa demande tout en le remerciant de ses bons services et en lui votant une gratification de 200 livres. Sauvaire Intermet fut reçu à sa place le 26 mars 1629. Ce musicien de grand talent qui avait été, de 1590 à 1599 maître de musique de la Cathédrale Saint-Trophime d'Arles, puis vers 1620, au service du collège des Jésuites en Avignon, est cité entre Du Caurroy et Sermizy parmi les « Anciens qui ont donné de bons et proffonds préceptes », dans le curieux curieux ouvrage l'*Entretien des Musiciens*, d'Annibal Gantez.

Aux termes du procès-verbal de sa réception à Aix, Intermet « prendra garde de tous les enfants de chœur et les enseignera le mieux qu'il lui sera possible ». Le nouveau maître de chapelle entrait en relations avec d'Aranda ; nul doute que ces deux artistes remarquables aient dû organiser ensemble d'excellentes exécutions musicales à Saint-Sauveur. Toutefois, Intermet ne devait pas demeurer à la tête de la maîtrise plus de cinq mois. Il quitta Aix dès le 1er août, sans doute pour retourner en Avignon où il devait mourir en 1657, comme maître de musique de l'église Saint-Agricol.

André Magi reprit donc du service jusqu'à la nomination de Jean-Baptiste Astraud reçu le 8 février 1631, mais à qui Elzéar Vallerian succédait déjà le 6 septembre suivant. Pierre Arnaud, originaire de Riom, fut reçu comme organiste aux gages de 300 livres par an le 13 mai 1632 ; il fit aussitôt « rabiller et nestoier » son instrument par Jehan de Farge, maître faiseur d'orgues d'Avignon, mais précédemment établi à Clermont-en-Auvergne, d'où il avait dû être attiré dans le Comtat par Arnaud pour construire les orgues de Roquemaure. Cependant, des contestations s'étant élevées entre le nouvel organiste et le chapitre au sujet de son traitement, Arnaud ne voulut pas demeurer plus d'une année au service de la cathédrale aixoise. Pierre Pons recueillit alors sa succession.

Jehan Darbes, de Salon, nommé maître de musique le 12 avril 1633, fut le prédécesseur du fameux Annibal Gantez, cher aux musicologues grâce à son livre, cité plus haut, et qui est si précieux pour l'histoire de la musique d'église en France au XVIIe siècle. Après avoir exercé à Toulon, Grenoble, Le Havre, La Châtre, Aurillac, Avignon, Montauban, Aigues-Mortes, Marseille, et avoir eu maille à partir avec maint chapitre de chanoines, le pétulant artiste débutait à Aix le 15 avril 1636 aux appointements de 200 livres par an. Il y retrouvait d'Aranda qui avait repris possession de son orgue depuis le 24 novembre de l'année précédente aux gages de 400 francs par an. Cependant, le virtuose ambulant n'était encore réapparu que pour une durée de dix-huit mois.

Après son départ, Michel Tournabries d'Avignon, puis, en 1637, Anthoine Girard et Jacques Brocquier, anciens élèves de la maîtrise, touchèrent les orgues alternativement « semaine par semaine, afin d'éviter la jalousie qui pourroit être en eux »; ils devaient « tenir le chapitre adverti des déffauts qu'il faudrait réparer aux ditz orgues ». On reconnait bien là l'esprit de conciliation de Gantez à l'égard de ses subordonnés. Nous le voyons s'intéresser à l'enseignement de la musique instrumentale, surveiller les progrès du jeune Joseph Rippert qui apprend à jouer du cornet, et avancer 12 livres pour achat de cordes de violes.

Il peut sembler intéressant de connaître les noms de quelques-uns de ses principaux collaborateurs : Audibert, le maître de grammaire ; les Sieurs Avril, Chapon et Jacques Brouquier, hautes-contre ; Guiraman et Vallentin, concordants ; Rispus et Cordier basses-contre.

Tout semblait aller le mieux du monde, et les chanoines pourvoient Gantez d'une chapellenie le 6 mars 1628. Mais quelques mois plus tard, tout est rompu. Nous lisons dans le registre des délibérations capitulaires à la date du 22 juin 1638:

« Après diverses plainctes faictes en divers temps et par diverses personnes contre Messire Annibal Gantez, maistre de chapelle de cette Eglise, a esté dict et ordonné qu'il se pourvoyra ailleurs, et qu'il sera fait recherche au plus tôst d'un

autre maistre pour cette charge qu'il aye la suffisance et bonnes mœurs ». Après un intérim assuré par messire Gilles, bénéficier, Jehan Garsin, originaire de Tarascon, fut élu le 23 septembre 1638 par la Compagnie, « après avoir oui de sa musique durant la grand'messe, attendu sa bonne réputation et considéré son maintien, et sur la bonne oppinion que les dits Sieurs (chanoines) assemblèrent ». Mais cet oiseau rare quittait déjà Aix vers la mi-décembre ; il devait, il est vrai, revenir quelque vingt ans plus tard.

Joseph Rispes, Pierre Brocquier, messire Vallerian, bénéficier de Notre-Dame des Doms en Avignon ; Jacques Cordier, qui avait donné de grandes preuves de sa capacité au chapitre, se succédèrent de 1638 à 1653. Cordier devait « entretenir les violes ainsi qu'il fault tant de cordes que autres choses nécessaires ». Ensuite vinrent à la direction de la maîtrise Jean-Claude Sobolies (1653), puis Jean Garey (1655), et de nouveau l'année suivante, Jehan Garcin qui était en fonctions lors de la réception de la reine Christine de Suède à la cathédrale (1656).

Cependant le 9 mai 1657, Garcin « ayant quitté et s'estant allé sans mot dire » les chanoines décidèrent que la charge de maître de musique serait exercée par messire Joseph Rippert, serviteur du chapitre. Il dut donc diriger le *Te Deum* « à double corps de musique » exécuté le 17 janvier 1660 pour l'entrée de Louis XIV à Saint-Sauveur. Le facteur Royer avait, l'année précédente, raccommodé le grand orgue et « rehaussé la petite », c'est-à-dire mis définitivement le petit orgue au diapason du grand, de sorte que tout était prêt pour la visite royale. Le chapitre avait baillé 113 livres « aux musiciens venus de Marseille et de Toulon pour chanter à l'arrivée du Roy, plus 69 livres pour leur nourriture ».

Messire Cordier succéda à Rippert le 18 mars 1660.

Le 17 novembre 1663, « un jeune garçon estranger », se présentait pour jouer du serpent. « Attendu qu'il en joue fort bien, il sera retenu pour le service du chapitre aux gages de 18 escus par an ».

Ce jeune homme, originaire d'Arles, s'appelait Guillaume Poitevin ; il devait attendre modestement et laborieusement son heure, en donnant l'exemple d'un dévouement à toute épreuve et de la plus édifiante piété. Le 4 septembre 1666, Poitevin était reçu prêtre de chapelle, c'est-à-dire pourvu d'une chapellenie ; le mois suivant, François Gal, bénéficier de l'église de Riez, était reçu maître de musique, mais il quitta son service le 20 avril 1667. Trois jours après son départ Poitevin fut nommé à sa place. Il devait, pendant trente-cinq ans, se consacrer entièrement à sa maîtrise, et former une pléiade de compositeurs dont plusieurs devinrent célèbres : André Campra, le musicien le plus remarquable de la période pré-ramiste, Jean Gilles de Tarascon, Jacques Cabassol, Claude-Mathieu Pellegrin, Laurent Belissen, Esprit Blanchard, pour ne citer que les plus connus.

La bibliothèque de la maîtrise de la cathédrale possède encore aujourd'hui des motets et fragments de messes composés par Poitevin entre 1670 et 1695 ; on y trouve maintes pages empreintes d'un goût délicat dans la disposition du contrepoint ou de l'harmonie et qui se recommandent par l'abondance d'une mélodie naturelle et variée. Le maître de chapelle de Saint-Sauveur conçoit sa musique avec la préoccupation d'exprimer le contenu expressif des textes sacrés, plutôt qu'avec le souci de traduire littéralement le mot au moyen des artifices symboliques à la mode de son époque. Son langage musical discret et pur est bien celui de son âme dévote et contemplative.

En dehors de ses œuvres et de celles de ses collègues de Paris ou de province, Poitevin dut faire exécuter à Saint-Sauveur les motets italiens qui s'étaient alors répandus en Languedoc et en Provence ; il n'a certainement pas ignoré Luigi Rossi, Cavalli, Legrenzi, Carissimi, Alessandro Scarlatti, ni Lorenzani, qui publia ses Motets chez Ballard en 1693. Rappelons que Michel Mazarin, ancien moine dominicain de la Minerve de Rome et frère du Cardinal, fut élu en 1644 archevêque d'Aix, et que son successeur, Jérôme de Grimaldi, gouverna l'archidiocèse de 1655 à 1685.

Rien ne manquait donc à Saint-Sauveur pour la formation de futurs maîtres de musique, d'organistes ou de chanteurs à la hauteur de leur tâche. André Campra, né à Aix le 4 décembre 1660, fut reçu à la maîtrise en 1674 ; il y entrait donc à l'âge de quatorze ans, un peu tard contre la coutume, mais avec une fort belle voix et des aptitudes remarquables pour l'étude du contrepoint ; il fit donc des progrès si rapides sous la direction de Poitevin que, quatre ans plus tard, il obtenait déjà la robe noire des clercs en échange de la robe rouge des élèves. Mais la discipline était sévère à la maîtrise de Saint-Sauveur ; il était interdit de chanter ou de faire de la musique ailleurs qu'à la cathédrale sans l'autorisation de « Monsieur l'Administrateur » qui l'accordait d'ailleurs fort chichement. Et il y avait à Aix de nombreuses occasions d'entendre ou d'exécuter des œuvres profanes, ne serait-ce qu'aux cérémonies du Parlement, aux comédies du jeu de paume où se produisaient les troupes théâtrales de passage, où même encore au Collège des Jésuites où étaient représentés non seulement des tragédies classiques, mais même des ballets dansés avec musique. Campra dut profiter un peu trop indiscrètement de ces occasions défendues, car le chapitre prenait en mars 1681, la décision de le congédier. Cependant, il rentra en grâce auprès de « Messieurs » après avoir fait amende honorable en « protestant voulloir être plus sage à l'advenir que par ci-devant ».

Toutefois, les chanoines insistent de nouveau sur l'observation rigoureuse des règlements : « Deffenses sont faites, dit la délibération capitulaire du 29 mars, à luy (Campra) et à tous les autres serviteurs du Chapitre, de faire ny d'adcister aux opérats qui se font dans la ville, soit pour y jouer des instruments ou pour y chanter, soubz payne de congé, sans que M. l'Administrateur puisse leur en donner la permission ».

Campra, dès lors, fut si sage que, le 27 mai suivant, « Messieurs » le nommaient bénéficier de la chapellenie fondée sous le titre de Saint-Esprit, comme « clerc tonsuré et le plus ancien serviteur du chapitre ». Mais Campra ne devait pas profiter longtemps de la bienveillance de la Compagnie ; le

7 août 1681, il prenait congé de « Monsieur l'Administrateur » « pour aller jouir de maistre de musique au chapitre d'Arles », et le 22 du même mois, était reçu à Saint-Trophime aux gages de 340 livres, plus la jouissance de la table commune avec les autres ecclésiastiques attachés au chapitre. C'était un véritable avancement.

Les deux premiers livres de motets publiés par Campra de 1695 à 1700, semblent bien réunir des œuvres écrites alors qu'il était attaché aux maîtrises d'Aix ou d'Arles ; ils comprennent principalement des motets écrits « en style d'air » à voix seule, à deux ou trois voix avec basse continue, c'est-à-dire en forme de « pièce variée de plusieurs chants ou musiques liées, mais différentes » selon la définition donnée par Perrin dans ses *Cantica pro Capella Regis de* 1665, de sorte que c'est surtout à la mélodie qu'il appartient d'exprimer les pensées et les sentiments contenus dans le texte des psaumes ou des poèmes spirituels écrits à l'intention des compositeurs. Campra, dont le père était piémontais, avait subi, à Aix, l'influence de la musique italienne ; il n'est donc pas étonnant qu'il se soit, tout comme Couperin, essayé à concilier de bonne heure le goût français classique et le goût transalpin.

Citons les plus remarquables de ses motets de jeunesse : *Usque quo* conservé à Aix en manuscrit, où se reconnaît l'influence de Guillaume Poitevin ; *In te Domine spes,* à trois voix ; *Salve Regina, Florete prata, Laudate Dominum, Jubilate Deo,* à voix seule et parfois deux dessus de violon qui exécutent de brillants contrepoints sans nuire à la gravité de la pensée.

Jean Gilles, né à Tarascon en 1669 ; Jacques Cabassol, né à Aix en 1671, firent également honneur à Guillaume Poitevin ; après vingt-six années de service, le vieux maître avait désigné Gilles comme son successeur. Celui-ci dirigea donc la maîtrise de mai 1693 au 22 avril 1695 ; il quitta ensuite Aix pour prendre du service à la Cathédrale d'Agde ; Cabassol, qui lui succéda, prit congé du chapitre le 5 mai 1698 ; alors la Compagnie pria Poitevin de reprendre sa charge malgré son grand âge, attendu qu'« on ne pouvait choisir une personne

qui s'en acquitte plus dignement et avec plus de zèle que lui ». Cet excellent musicien et prêtre admirable mourut saintement à Aix le 7 janvier 1706. Après un intérim de quelques mois assuré par l'organiste Jacques Etienne, Claude-Mathieu Pellegrin, encore un des meilleurs élèves de Poitevin, recueillit sa succession le 20 juin 1706.

Les autres disciples du vieux maître poursuivirent chacun une brillante carrière : Laurent Bellissen (1660-vers 1746) devint maître de musique à l'abbaye Saint-Victor de Marseille; Gilles succèda à Farinelli, le 14 décembre 1697, à la cathédrale Saint-Etienne de Toulouse où il mourut le 5 février 1705, laissant quatorze motets à grand chœur, un *Te Deum* pour célébrer la paix de Ryswick et un fameux *Requiem* qui fut exécuté au service funèbre de Rameau en 1764 ; Esprit Blanchard, l'auteur du *Te Deum* de la victoire de Fontenoy fut appelé à la direction de la Chapelle royale après la mort de Bernier. Guillaume Audibert alla diriger l'Académie de musique de Lyon.

Au cours du XVIII[e] siècle, la maîtrise de la métropole aixoise continuerait la formation de solides musiciens, tels Jean-Baptiste Barral, qui a réuni une précieuse collection de copies de messes et de motets inédits, aujourd'hui conservés à la bibliothèque de la maîtrise, et signés de Gilles, Pellegrin, Campra, Bellissen, Levens et Blanchard. Citons encore les organistes J.-B. Vallière, Rampal, et Joseph Suprìès, dont le nom est inséparable de celui de Balthazar Michel qui clôt la liste des maîtres de chapelle de Saint-Sauveur sous l'ancien régime.

Félix Raugel.

A l'occasion du 250e anniversaire de sa mort

LA VIE MUSICALE DE M.-A. CHARPENTIER

d'après le *Mercure Galant* (1678-1704)

COMME pour la plupart des musiciens de son temps, les sources d'information sur la vie de M.-A. Charpentier sont très limitées. Certes, les documents d'archives peuvent fournir maintes précisions sur les emplois qu'il a occupés; mais pour avoir une idée de l'opinion qu'avaient de lui ses contemporains, de l'influence qu'il a pu exercer, on en est réduit aux témoignages sporadiques du *Mercure Galant* et à quelques mentions — presque toujours d'une banalité désespérante, — éparses dans des ouvrages comme le *Parnasse françois*.

C'est en 1678 qu'il est fait pour la première fois mention de M.-A. Charpentier dans le *Mercure Galant*. Les biographes, à la suite de Titon du Tillet et de Laborde, font naître notre musicien en 1634 (1). Comme l'a montré M. Brenet, cette date n'est pas sans susciter quelques difficultés ; acceptons-la néanmoins puisqu'on ne peut la rectifier. Le fameux périodique aurait donc attendu que Charpentier ait passé la quarantaine pour consacrer sa notoriété qui devait pourtant être grande puisque le rédacteur, Donneau de Visé, s'exprime ainsi à propos de l'air *Quoy, rien ne vous peut arrester*, donné en supplément dans le numéro de janvier 1678 : « Je prétends que vous me ferez un fort grand remerciëment de cet Air puisqu'il est de M. Charpentier, fameux par mille Ouvrages qui ont été

(1) *Les Spectacles de Paris* de 1764 disent 1636, avec Dom Caffiaux et Fontenay. Le *Journal de Verdun* (1712) affirme : né à Paris le 15 février 1620...

le charme de toute la France, et entr'autres, par l'Air des Maures du *Malade Imaginaire,* et par tous ceux de *Circé* et de l'*Inconnu.* Il a demeuré longtemps en Italie, où il voyoit souvent le Carissimi, qui estoit le plus grand Maistre de Musique que nous ayons eu depuis longtemps ».

On voit que par sa collaboration avec Molière et la Comédie Française, l'auteur de *Médée* s'était fait connaître avantageusement et rapidement, puisque le *Malade Imaginaire* est de 1673, l'*Inconnu* et *Circé,* de 1675. Cela lui vaut le privilège d'être cité maintes fois dans l'année. On sait que le *Mercure,* à cette époque, est généralement rédigé sous forme de lettres fictives, et que chaque mois il donne en supplément un « air noté », mélodie avec ou sans accompagnement destinée à satisfaire la curiosité musicale des lecteurs. En février, c'est une composition sur les paroles suivantes : *En vain rivaux assidus...* « L'air est de M. Charpentier, dont vous me dites que les Ouvrages sont si estimez dans votre Province ». En novembre, c'est un *madrigal mis en musique :* « Ah qu'on est malheureux d'avoir eu des désirs... » donné sans commentaires. En outre, on est avisé qu'« Il y a eu icy ce Carnaval plusieurs sortes de Divertissements mais un des plus grands que nous ayons eus a esté un petit Opéra intitulé *Les Amours d'Acis et de Galatée* (1), dont M. de Rians, Procureur du Roy de l'ancien Chastelet, a donné plusieurs représentations dans son Hostel avec sa magnificence ordinaire. L'Assemblée a esté chaque fois de plus de quatre cens Auditeurs, parmy lesquels plusieurs Personnes de la plus haute qualité ont quelquefois eu peine à trouver place. Tous ceux qui chanterent et joüerent des Instrumens furent extrêmement applaudis. La Musique estoit de la composition de M. Charpentier dont je vous ay déjà fait voir deux Airs. Ainsi vous en connoissez l'heureux talent par vous-mesme. Madame de Beauvais, Madame de Boucherat, Messieurs les Marquis de Sablé et de Biron, M. Daniel, Monsieur de Sainte-Colombe, si celebre pour la Viole et quantité d'autres qui entendent parfaitement toute la finesse du Chant ont esté des admirateurs de cet Opéra ».

---

(1) Malheureusement perdu.

En 1679, on ne rencontre qu'une brève mention, en septembre, à propos de la messe en musique exécutée à la paroisse Saint-Hippolyte : « La composition de la Symphonie estoit de M. Charpentier ».

Mais en 1680, l'air donné en supplément du numéro de mars est une Chaconne de M. Charpentier : *Sans frayeur dans ce bois seule je suis venuë*. En avril, « l'on a couru en foule à l'Abbaye aux Bois » pour les offices de Ténèbres, car « ce qu'on entendoit estoit de M. Charpentier ». En juin, il s'agit de vers de Mlle Castille, d'abord mis en musique par M. Bellon de Lyon : « Je vous les donne encor une fois avec d'autres Notes afin que vous les puissiez chanter différemment. M. Charpentier qui vient de les mettre en Air, en a fait une façon de Rondeau [1]. Vous y trouverez ce caractère aisé et particulier qui vous fait aimer tous ses Ouvrages ».

En octobre, la pièce notée a pour paroles *Ne fripez pas mon bavolet* : « Voici le Bavolet de M. Charpentier, que vous avez tant d'envie de voir noté, et que la troupe de Guénégaud adjoûta dès l'année dernière à la galante Pièce de l'*Inconnu*. Comme on doit en donner quelques représentations incontinent après la Toussaint... ».

1681. En janvier on lit ceci : « Je vous envoie une chose fort ancienne et pourtant toute nouvelle. Elle est ancienne par les Vers et très nouvelle pour l'Air. M. Charpentier dont vous connoissez la capacité et le mérite, travaille sur les stances du *Cid* [2], dont chaque mois il donnera un couplet. Voici le premier noté : *Percé jusqu'au fond du cœur* ». De fait, le second couplet : *Que je sens de rudes combats*, paraît en février, le troisième (*Père, maîtresse, honneur, amour*) en mars. Entre temps, il est dit en février à propos d'une fête : « La Musique y fut charmante. Vous sçavez que c'est en quoy les Italiens excellent. M. Charpentier qui a demeuré trois ans à Rome, en a tiré de grands avantages. Tous ses ouvrages en sont une preuve ».

---

(1) C'est, en effet, une forme *lied* : ABA.

(2) Acte I, scène VI.

En mars se place le texte souvent cité : « En arrivant à Saint-Cloud, le Roi congédia toute sa Musique et voulut entendre celle de Mgr le Dauphin jusqu'à son retour à Saint-Germain. Elle a tous les jours chanté à la Messe des Motets de M. Charpentier, et Sa Majesté n'en a point voulu entendre d'autres, quoy qu'on luy en eust proposé ».

A l'occasion de la réception du Dauphin dans l'ordre du Saint Esprit, en janvier 1682 « sa musique s'y fit entendre pendant la Messe. Elle estoit de la composition de M. Charpentier dont je vous ay si souvent parlé. Mesdemoiselles Pieche y firent paroistre leurs belles voix à leur ordinaire ».

En avril 1683, Louis XIV remplace « du Mont et Robert, Maîtres de Musique de la Chapelle du Roy, mis à la retraite, par quatre pour le même emploi : il en est venu trente cinq de tous les points du Royaume dont Charpentier »; ils ont fait chanter chacun un motet à la messe du Roy, et on en a mis quinze en loge pour l'épreuve finale, dont Lalande, Colasse et Nivers. Mais comme « le Sieur Charpentier estoit fort malade, dans le temps qu'on a enfermé ces quinze musiciens » il n'a pu prendre part au concours.

Aussi nous lisons dans le numéro de juin : « J'ay à vous apprendre que le Roy un peu avant son départ (il était en Touraine) donna une pension à M. Charpentier. Vous sçavez qu'il a toûjours composé la Musique qu'on a chantée à la Messe de Mgr le Dauphin, lorsque ce Prince n'assistoit pas à celle du Roy. Comme je vous ay parlé de luy dans les occasions où sa Musique a fait bruit, je n'ay rien davantage à vous en dire ».

Donneau de Visé, en octobre 1685, donne de piquants renseignements sur certaines transformations du goût théâtral : « Quant aux *Amours de Vénus et d'Adonis* qu'on a representez à Paris, je vous avouë, puisque vous le sçavez, que j'ay fait cette Tragédie avant que d'avoir commencé à travailler aux Lettres que je vous écris tous les mois. C'estoit dans un temps où le langage du cœur doit être naturel à tous les hommes. Ainsi l'on ne doit pas s'étonner si cette pièce a été trouvée si tendre. Elle eut alors un fort grand succès, quoy que ses

machines ne fussent accompagnées ny de dances, ny de voix. Cependant comme on a accoustumé d'en voir à toutes les pièces où il y a du spectacle et qu'elles paroissent nuës sans cet agrément, on y a mis des intermèdes dont la Musique a esté faite par M. Charpentier, qui depuis beaucoup d'années travaille avec succès à ces sortes de choses. On y a aussi meslé une Plainte qui a charmé tous ceux qui l'ont entenduë et qui se connoissent en Musique... La Pièce, après six Représentations dans une seule semaine faisoit espérer un assez heureux succès, si elle n'eust point été interrompue par le départ des Acteurs, qui furent mandez à Fontainebleau pour le divertissement de la Cour (1) ».

Après le retour à la santé du roi, l'Académie royale de Peinture et de sculpture décore en 1687 l'église des Pères de l'Oratoire. C'est le célèbre Père Soanem qui prêche « et M. Charpentier, qui a appris la Musique à Rome sous le Charissimi, estimé le meilleur Maître d'Italie, fut employé pour travailler à celle de cette fête ». La *Gazette de France* donne quelques détails de plus : « le 8 février l'Académie de Peinture et Sculpture fit rendre graces à Dieu du rétablissement de la santé du Roy dans l'Eglise des Prestres de l'Oratoire de la ruë S[t] Honoré, avec beaucoup de magnificence... On commença la cérémonie par les Vespres, on chanta le *Te Deum* et l'*Exaudiat* à deux chœurs de musique de la composition du sieur Charpentier ».

En mars 1688 : « J'ay à vous parler de trois Opéra. L'un fut représenté aux Iesuites, le 28 février... Outre la Tragédie de Saül qui a été representée en vers latins, il y en avoit une en vers françois, intitulée *David et Ionathas*, et comme ces Vers ont été mis en Musique (2), c'est avec raison qu'on a donné le nom d'Opéra à cet ouvrage. On ne peut recevoir de plus grands applaudissements qu'il en a eu, soit dans les Repetitions, soit dans la Représentation. Aussi la Musique

(1) Simple coïncidence, ou manigance de Lully pour entraver l'ascension d'un concurrent redoutable ?...

(2) La musique en est perdue.

estoit-elle de M. Charpentier, dont les ouvrages ont toûjours eu un très-grand succès. La Comédie de *Circé* et celles du *Malade Imaginaire,* et de l'*Inconnu* dont il a fait la Musique, ainsi que de plusieurs autres, en font foy. On peut dire que si ce qu'il a fait dans ces Ouvrages a trouvé tant d'Approbateurs, ils auroient encore plû davantage, s'il avoit eu de plus belles voix et en plus grand nombre pour les exécuter. Il a longtemps travaillé pour la Musique de Mgr le Dauphin, lorsque ce Prince avoit tous les jours une Messe particulière, ses exercices l'empeschant de se trouver à celle du Roy. Les récompenses qu'il en a reçeuës marquent la satisfaction qu'on en avoit. Il a long-temps demeuré à l'Hostel de Guise, et a fait des choses pour la Musique de Mademoiselle de Guise qui ont été beaucoup estimées des plus habiles Connoisseurs. Il compose parfaitement bien en Italien, et les Vers Italiens qui sont dans les Pieces que je viens de vous nommer, en sont une preuve. Aussi a-t-il appris la Musique à Rome sous le *Charissimi,* qui estoit le Maistre de Musique d'Italie le plus estimé, et sous qui feu M. de Lully a aussi étudié ce bel Art. Les Vers de cet opéra de M. Charpentier sont de la composition du P. Chamillard... il ne faut que les lire pour connoistre que ce Père n'entend pas moins la delicatesse de la Poësie Françoise que de la Latine ».

Ce n'est qu'en octobre 1689 qu'il est de nouveau question de notre musicien, à propos d'un « Air noté » : *Brillantes fleurs naissez, herbe tendre...* « Quoy que la Chanson que je vous envoye ne soit pas nouvelle, elle a presentement un si grand cours à Paris, qu'elle ne peut estre que favorablement receuë en Province. Les paroles sont de l'illustre M. de La Fontaine, et l'air est du fameux M. Charpentier, qui a une si grande connoissance de toutes les beautez de la Musique ».

On perçoit un écho des paroles prononcées en avril 1680 dans les phrases suivantes : La musique des Ténèbres de M. Charpentier « a paru admirable, et a fait augmenter de plus en plus les Assemblées qui se sont trouvées dans l'Eglise du Collège Loüis le Grand, pour entendre les Tenebres qu'on y a chantées les trois jours accoutumez. Cette Musique a fait

d'autant plus d'impression, qu'elle exprimoit parfaitement le sujet des paroles qu'on chantoit, et qu'elle en faisoit comprendre la force » (Avril 1691).

Pour la Saint-Louis de 1692 « la Musique qui estoit de M. Charpentier charma toute l'Assemblée et particulièrement un Motet, composé exprès pour cette Feste. On ne peut rien ajoûter à la réputation qu'il s'acquiert de jour en jour ».

La mort de Lully (1687) avait enfin permis aux autres compositeurs de se faire jouer à l'Académie Royale de Musique. La *Médée* de Charpentier y fut représentée le 4 décembre 1693. Voici ce qu'en dit le rédacteur du *Mercure :* « Les passions y sont si vives, et surtout dans *Médée,* que quand ce rôle ne seroit que récité, il ne laisseroit pas de faire beaucoup d'impression sur l'esprit des Auditeurs. Jugez si ayant donné lieu à faire de belle musique, Mademoiselle Rochois, l'une des meilleures Actrices du monde, et qui jouë avec chaleur, finesse et intelligence, brille dans ce personnage et en fait bien valoir les beautez. Tout Paris est charmé, de la maniere dont cette excellente Actrice le jouë et on ne peut se lasser de l'admirer. Cet Opéra a été mis en musique par M. Charpentier dont depuis vingt ans on a vû mille endroits de sa Musique qui ont ravy dans diverses pieces de Theatre. Le *Mariage forcé,* le *Malade Imaginaire, Circé* et l'*Inconnu* en font foy. Il y a dans ces deux premieres deux Airs Italiens qui charment, de mesme que celuy de l'Opéra de *Medée.* On ne doit pas en être surpris, M. Charpentier ayant appris la Musique en Italie, sous le *Charissimi,* dont M. de Lulli a esté aussi disciple. Ainsi l'on ne peut nier qu'ils n'ayent puisé l'un et l'autre dans la mesme source. Les veritables connoisseurs trouvent quantité d'endroits admirables dans l'Opera de *Medée.* M. Charpentier qui l'a fait graver, eut l'honneur de le présenter au Roy il y a quelques jours, et Sa Majesté luy dit qu'Elle estoit persuadée qu'il estoit un habile homme, et qu'Elle sçavoit qu'il y avoit de très-belles choses dans son Opera. Quoy que l'on n'en ait encore donné que neuf ou dix représentations, Mgr le Dauphin y est déjà venu deux fois, et Son Altesse Royale Monsieur l'a vû quatre fois. Il a eu la destinée des beaux Ouvrages,

contre lesquels l'envie se déclare d'abord ; mais ils en brillent après davantage. C'est ce qui est arrivé à plusieurs Opera de M. de Lulli, qui ont esté ensuite l'admiration de tout Paris. On ne voit jamais l'envie s'attacher aux Ouvrages médiocres et ils ont leur cours sans que l'on pense à en dire ny bien, ny mal. Les décorations et les habits de l'Opera de *Medée* sont de M. Berin. Sa réputation et son sçavoir sont si confirmez sur ces deux articles, que je ne pourrois vous en dire davantage sans luy faire tort ».

Le 16 mars 1695, le P. de Longuemare, professeur de rhétorique au Collège des Jésuites de Rennes, fait représenter une pièce en trois actes : *Apothéose de Laodamas à la mémoire de M. le Maréchal Duc de Luxembourg* « avec des Intermedes convenables au sujet, dont les paroles furent trouvées très agréables, aussi bien que la Musique[1], composée par M. Charpentier ». Paroles des intermèdes : 1r *O ciel, o disgrace cruelle;* 2e *Quel malheur aujourd'hui m'accompagne en tous lieux ?* 3e *Que tout réponde à nos concerts de joie.*

En juillet 1695 : « Voicy des paroles qui ont esté faites sur une Gavote de M. Charpentier, si connu par ses Ouvrages. Comme elle a grand cours, vous serez bien aise d'en avoir tous les couplets » — au nombre de quatre — : *Celle qui fait tout mon tourment*...

« L'ouverture du Parlement se fit le Jeudy 12. Elle commença par une Messe solemnelle... accompagnée d'une excellente Musique de la Composition de M. Charpentier » (Novembre 1699).

Le point final est mis à toute cette activité par la note suivante — qui laisse le lecteur dans l'incertitude au sujet de l'auteur de la messe, — à propos du service (le 16 avril 1704) pour les heureux succès des armes de Louis XIV : « M. Bernier, Maistre de la Musique de la Ste Chapelle, à la place du fameux M. Charpentier qui vient de mourir, et auparavant Maistre de celle de St Germain l'Auxerrois fit chanter une messe de sa composition ».

(1) Perdue, elle aussi.

Voilà l'essentiel de ce que *Mercure* nous fait connaître. Il y a lieu de remarquer l'insistance avec laquelle il signale que Charpentier a été élève de Carissimi, *le plus grand maistre de ce temps.* A une époque où la rivalité entre la musique italienne et la musique française avait atteint un degré d'acuité que nous avons peine à concevoir aujourd'hui, une telle déclaration conciliait à l'auteur de *Médée* tous les amateurs de l'art ultramontain, mais lui donnait en même temps pour ennemis tous les partisans de la musique française, — dont Lully. Serait-ce pour pallier cet inconvénient que D. de Visé embrigade l'illustre florentin dans la cohorte des disciples de Carissimi par une assertion qu'on ne trouve répétée nulle part ailleurs et qui n'est énoncée qu'après la mort de l'intéressé ?

Le *Mercure* apporte une précieuse contribution à la connaissance de l'œuvre de Charpentier : non seulement il garde le souvenir d'opéras perdus, mais il nous révèle un compositeur d'œuvres mondaines dont il n'y a pas trace dans les vingt-huit volumes de ses *Mélanges autographes.*

Les textes ci-dessus rapportés fournissent, à eux seuls, tous les linéaments de la vie artistique de Charpentier : on le voit, tour à tour, musicien de salons chez M[lle] de Guise, compositeur d'opéras, maître de chapelle ; partout il est tenu en haute estime, et on accole volontiers à son nom l'épithète de « fameux ». Ici il faut tenir compte d'une fine observation de M. Brenet : « On s'étonne du peu de retentissement qu'eurent ces ouvrages (une quinzaine d'histoires sacrées) à Paris au moment de leur production. Charpentier semble avoir agi un peu à la manière de Bach qui ne s'occupait pas de répandre ses ouvrages, et à peine de les conserver ». Aussi de nos jours, ajoute le même auteur : « son œuvre considérable lui a valu la réputation vague d'un très grand musicien, qu'on cite quelquefois, qu'on ne joue jamais ; en sorte qu'il est à la fois célèbre et parfaitement inconnu ».

C'est cette situation qu'il faut enfin faire cesser...

E. Borrel.

Thomas CORNEILLE
et la MUSIQUE

Qui, de nos jours, songerait à se pencher sur l'œuvre de Thomas Corneille ? Eclipsée par celle de son aîné, sa réputation n'a guère survécu à son auteur, et l'homme dans sa modestie ne s'en fût guère étonné. Visait-il à autre chose qu'à répondre au goût d'une époque, la sienne, celui qui écrivait dans la dédicace de *Timocrate* : « Si Timocrate voit quelque chose de flatteur dans les acclamations qui en ont fait jusqu'ici tout l'éclat, il sait qu'elles n'ont rien de durable et que l'injuste caprice du siècle les rend souvent communes à toutes les nouveautés qui le surprennent ».

C'est par cet aspect révélateur des prédilections d'une époque que l'étude de l'œuvre de Th. Corneille peut nous intéresser. C'est, plus particulièrement par la place qu'il a occupée dans les recherches qui marquent l'origine de notre musique dramatique, et en tant que librettiste du premier âge de l'opéra français, que le jeune Corneille mérite de retenir toute notre attention.

Sa naissance se place au cœur d'une ère de bouillonnement dans l'évolution de l'art musical : bouillonnement qui part d'Italie, berceau du madrigal, patrie du génial Monteverde, en qui se résument les efforts qui feront évoluer la musique d'un art polyphonique et objectif à un art monodique, lyrique, dramatique. Né dans les petites cours italiennes, l'opéra s'organise à Rome puis à Venise, tandis que grandit à Rouen le frère de Pierre Corneille. En 1647, l'une des œuvres les plus caractéristiques des tendances nouvelles, l'*Orfeo* de Luigi Rossi, passe les frontières pour être jouée à Paris; la France qui jusqu'alors se complaisait dans le Ballet de Cour, va se passionner pour cette nouvelle forme. La même année, P. Corneille écrit

Andromède, qui n'est plus un ballet mais une véritable tragédie lyrique dont la partie musicale est confiée à un médiocre musicien, Dassoucy. Pourtant, l'auteur du *Cid* n'aime point à écrire pour les musiciens, il a pris soin de nous en avertir bien des années auparavant dans l'*Excuse à Ariste :*

> ...Cent vers me coûtent moins que deux mots de chanson,
> ...tant ma veine se trouve aux airs mal assortie,
> Tant avec la musique elle a d'antipathie... »

Cependant à propos d'*Andromède,* il reconnaît à la musique un rôle indispensable, quand ce ne serait que pour distraire le spectateur et pour « satisfaire ses oreilles, tandis que les yeux sont arrêtés à voir descendre ou remonter les machines », ceci à condition « de ne rien faire chanter qui fût nécessaire à l'intelligence de la pièce... ».

En tout cas, il y a là pour l'époque une initiative intéressante, si l'on songe qu'il faudra attendre 1673, pour voir s'ouvrir dans la carrière de Lully, avec *Cadmus et Hermione,* l'ère des tragédies lyriques : les premières œuvres du Florentin, en effet, s'inscrivent dans le genre du ballet ou de la comédie-ballet. Or *Andromède* est vraiment une tragédie, où le rôle de la musique est certes encore minime, mais dont le plan tend à se rapprocher de celui de l'opéra classique et, pour la première fois, on y voit apparaître le Prologue à la louange du Roi par lequel débuteront tous les opéras de Lully.

En 1660, à l'occasion du mariage de Louis XIV, P. Corneille compose un nouveau texte sur le sujet de la *Toison d'Or.* L'œuvre sera considérée par Tallemant des Réaux comme une « comédie en musique », alors que Chappuzeau en parle comme d'un grand opéra, preuve du flottement qui existe encore dans les définitions de cadres. Ce qui est certain, c'est que le rôle de la musique, dans ces essais est encore secondaire ; celle-ci est juxtaposée, non incorporée, pour faire avec le texte un tout homogène. Ce qu'apportera Lully de neuf sera la déclamation lyrique. Avec lui, à partir de 1672, il ne s'agit plus de faire alterner airs chantés, textes parlés, intermèdes symphoniques. La musique deviendra peu à peu l'élément unificateur qui se moulera sur le texte, pour donner naissance à des

récitatifs assujettis aux exigences rythmiques du vers, lesquels serviront de liens aux éléments plus proprement musicaux, airs, chœurs, intermèdes instrumentaux.

A l'époque où Lully inaugure et exploite cette nouvelle formule, l'aîné des Corneille cesse d'écrire, mais son frère, de vingt ans plus jeune, établi à Paris depuis 1662, cherche encore sa voie. Si l'on admet qu'il l'ait jamais trouvée, deux événements ont orienté et favorisé sa carrière, la mort de Molière d'une part, de l'autre sa collaboration avec Donneau de Visé, dont l'esprit audacieux et tapageur devait étayer sa timidité et sa modestie.

Le 17 février 1673, Molière mourait pour ainsi dire sur la scène du Palais-Royal, en jouant pour la quatrième fois le *Malade Imaginaire*. Huit jours plus tard, Rosimont, le meilleur acteur de la troupe du Marais, s'engage pour tenir les rôles de Molière et l'on peut espérer que, bien que privée de sa tête, la troupe va repartir pour une nouvelle carrière. C'est alors que surviennent deux contre-temps fâcheux : quatre des anciens compagnons de Molière désertent pour aller s'engager dans la troupe de l'Hôtel de Bourgogne. Mais il y a plus grave encore. Au lendemain du succès remporté par *Cadmus et Hermione*, le Roi accorde à Lully la jouissance de la salle du Palais-Royal. Nos comédiens expulsés proposent aux comédiens de l'Hôtel de Bourgogne de se joindre à eux, mais essuient de leur part un refus humiliant. Où aller ? Il y avait bien le théâtre de la rue Mazarine dont Sourdéac et Champeron, de fâcheuse mémoire, désiraient fort se débarrasser. Les comédiens du Marais étaient, eux aussi, sur les rangs; il fallait se hâter. La troupe du Roi signe l'acte de vente le 23 mai 1673. Désormais, le théâtre de la rue Mazarine lui appartient avec toutes ses machines et ses décors.

Sur ce, le Roi déclare qu'il ne veut plus que deux troupes, l'une à l'Hôtel de Bourgogne, l'autre rue Mazarine. Colbert choisit les meilleurs sujets de la troupe du Marais et les incorpore à la troupe du Roi qui devient la troupe dite de Guénégaud. Et le 23 juin, une ordonnance autorise l'ouverture

du nouveau théâtre qui ne se fera que le 9 juillet suivant, avec le *Tartuffe.*

Il ne s'agissait plus que de trouver un auteur. L'ami et confident des comédiens, Donneau de Visé, leur présente Thomas Corneille. Si celui-ci hésite à faire des infidélités à l'Hôtel de Bourgogne, qui a déjà joué plus de vingt de ses comédies, son ami a tôt fait de le persuader qu'il est vain de vouloir rivaliser, sur la même scène avec l'auteur de *Britannicus.* Dès 1673, Corneille est chargé de retoucher le *Comédien-Poète,* comédie de l'acteur Montfleury ; puis il fait jouer la *Mort d'Achille,* qui n'eut que huit représentations et fut suivie, l'année suivante de *Don César d'Avalos,* qui réussit un peu mieux.

Dès leur installation, les comédiens s'étaient rendu compte qu'il fallait utiliser les possibilités exceptionnelles de la salle et tirer parti des machines en montant l'un de ces grands spectacles dont le public s'était toujours montré avide depuis que Mazarin avait introduit ce genre d'Italie en France. Pressenti, Corneille trouve dans Ovide le sujet de *Circé* et aidé de de Visé et du machiniste, il s'ingénie à faire servir les décors existant. A la fin de l'été 1674, la pièce est terminée, mais les comédiens s'aperçoivent rapidement que les « méchaniques et décorations » ne vont pas suffire et qu'il faut engager de nouveaux frais. Les Registres Lagrange ont fait parvenir jusqu'à nous l'écho des discussions qui s'élevèrent au sein de la troupe à propos des dépenses à engager et retardèrent la création de *Circé* jusqu'au 17 mars 1675. La partie musicale avait été demandée tout naturellement à Marc-Antoine Charpentier, le collaborateur de Molière, qui, depuis le *Malade Imaginaire,* avait dû rester en rapport avec les comédiens.

Le succès dépassa toutes les espérances et *Circé* fut jouée soixante-quinze fois presque sans interruption. La recette devait couvrir plus que largement les frais engagés. Il est quelqu'un qui ne voyait pas d'un très bon œil les foules se presser vers la rue Mazarine : c'était Lully. A l'affût de toute concurrence possible, le Florentin avait, le 14 avril 1672, obtenu du Roi une ordonnance interdisant aux troupes théâtrales

d'employer plus de six voix et douze violons. Après la mort de Molière, une nouvelle ordonnance avait encore réduit les effectifs à deux voix et six violons.

Pour *Circé,* les acteurs de Guénégaud avaient employé, en plus des six violons de l'orchestre, six autres violons et un clavecin sur la scène. Voilà qui était intolérable et Lully leur fit défendre d'avoir plus de six violons et d'engager chanteurs et danseurs étrangers à la troupe. Les comédiens, après avoir résisté un moment durent se soumettre et les recettes tombèrent.

Néanmoins, les bénéfices avaient été tels que les auteurs ne se firent pas prier pour ajouter une nouvelle pièce au répertoire et, avant la fin de l'année 1675, l'*Inconnu* succédait à *Circé*. Il semble que, cette fois-ci, on ait pallié à l'insuffisance du matériel sonore en choisissant un emplacement plus judicieux pour les quelques violons ; ceux-ci quittèrent la « loge du fond » pour venir occuper la place qu'ils ont conservée de nos jours, c'est-à-dire entre la scène et le parterre. Cette fois encore, le succès fut immense, les recettes considérables, et la pièce tint jusqu'après Pâques de l'année 1676.

Devant cet engouement persistant pour les pièces à machines, nouvelle commande est faite à Th. Corneille qui se remet au travail, toujours aidé de de Visé. Se souvenant du succès obtenu en 1654 par le Combat à la Barrière inclus dans les *Noces de Thétis et de Pélée* de Cavalli, il imagine, après s'être documenté, une comédie axée sur un tournoi qu'il intitule le *Triomphe des Dames*. La pièce tiendra l'affiche jusqu'à la fin de 1677, tandis que Corneille est occupé à mettre en vers le *Festin de Pierre* de Molière.

Cette année marque un tournant pour notre « librettiste » : *Phèdre* tombe sous l'effet de la cabale et Racine quitte le théâtre. Quinault n'écrit plus que des opéras pour Lully. Pierre Corneille se retire après l'échec de *Suréna*. L'occasion se présente à son frère de revenir à la tragédie et celui-ci accepte les avances de l'Hôtel de Bourgogne pour qui il écrit le *Comte d'Essex*. Les comédiens de Guénégaud, furieux de cet abandon, montent une cabale.

Au même moment Lully faisait jouer la cinquième de ses tragédies en collaboration avec Quinault, *Isis,* et celle-ci ne rencontrait pas auprès du public la même faveur que les précédentes. Musicien et poète comptaient de nombreux ennemis: ceux-ci n'allèrent-ils pas jusqu'à persuader Madame de Montespan qu'elle avait servi de modèle au personnage peu flatteur de Junon ? Il n'en fallait pas davantage pour écarter momentanément le poète. Privé de son collaborateur habituel, Lully s'adresse d'abord à La Fontaine, puis sur le conseil de Quinault lui-même, semble-t-il, à Thomas Corneille : il s'agit de remanier *Psyché,* l'ancien ballet dont, en 1671, Molière, Pierre Corneille et Quinault avaient composé le livret. Hâtivement, Thomas en fait un livret d'opéra et non moins hâtivement, Lully compose la musique en utilisant des éléments de sa première partition et offre au public de l'Académie Royale, le 19 avril 1678, une nouvelle *Psyché.*

Lully était un collaborateur exigeant, mettant à tout instant son librettiste « au désespoir », selon La Viéville. L'opéra suivant, *Bellérophon,* connut un enfantement laborieux et plusieurs auteurs, après coup, revendiquèrent la paternité du livret. Il est difficile de déterminer la part exacte du travail de Corneille. Le *Mercure* de 1680 et les premières éditions de l'œuvre ne portent que le nom de Thomas Corneille, sauf l'édition in-4 de 1679 qui ajoute à son nom ceux de Fontenelle et de Boileau. Ce dernier ne dut pas faire autre chose que de superviser. Quant à Fontenelle, il dut réellement aider son oncle [1]. Quoiqu'il en soit, *Bellérophon* put être représenté sur la scène de l'Académie Royale le 31 janvier 1679 et y remporta un triomphe sans précédent. Remonté à Saint-Germain l'année suivante, l'opéra obtint toutes les faveurs de la Cour et le Roi s'en montra si satisfait qu'il fit jouer deux fois de suite les plus belles scènes.

(1) D'après Titon du Tillet, Fontenelle aurait déjà collaboré à *Psyché.* C'est probablement faux, car il semble curieux que Fontenelle lui-même, qui a revendiqué sa part de collaboration à *Bellérophon* dans le *Journal des Savants* de mai 1741, n'ait pas à ce propos parlé d'un travail précédent.

Entre temps, Quinault était rentré en grâce et avait recommencé à travailler pour Lully sur le sujet de *Proserpine.* D'autre part, les comédiens de Guénégaud pressaient Th. Corneille de leur revenir. Exploitant l'actualité et l'intérêt passionné du public pour le procès de la Voisin, alors en cours, Corneille écrit la *Devineresse,* comédie qui tient de la féerie et... du grand-guignol, et qui obtint un succès surprenant, étant donné la pauvreté de l'argument (1679).

Le poète, décidément plein d'imagination, aborde l'année suivante un autre sujet, non moins étrange, en livrant au public la *Pierre Philosophale* ou « Histoire des Chevaliers de la Roze-Croix et de ce qu'on appelle Cabale ou science secrète ». Par l'argument des plus compliqués, écrit en collaboration avec de Visé, et qui met en scène tout un monde fantastique d'esprits, de gnômes, de sylphides, Corneille se montre un précurseur, car c'est au siècle suivant que de tels sujets connaîtront la faveur du public. En 1680, la *Pierre philosophale* ne put être jouée que deux fois : sans doute l'Eglise s'effraya-t-elle d'un tel sujet. Cette fois encore, Charpentier avait été chargé de la partie musicale.

Cet insuccès clôt la liste des pièces de machines. Absorbé par d'autres travaux, par sa collaboration au *Mercure Galant* où Donneau de Visé l'avait engagé en 1677, membre de l'Académie Française où il succédera à son frère en 1685, Thomas Corneille n'écrira plus que quelques comédies pour la troupe résultant de la fusion de la troupe de Guénégaud et de l'Hôtel de Bourgogne et qui a nom Comédie-Française.

Il se souviendra seulement en 1693 de ses succès passés sur la scène de l'Académie Royale et il consentira à reprendre le sujet de *Médée* autrefois traité par son frère, pour écrire un livret qui servira de trame à la musique de Marc-Antoine Charpentier. Le Roi fit le voyage de Paris, le 11 décembre 1693, pour assister à la représentation. Malgré l'appui du monarque et la faveur d'un certain public et de la critique, l'opéra qui fut imprimé l'année suivante par Christophe Ballard, ne tint pas longtemps et ne fut jamais repris.

Avec *Médée* prend fin l'activité de Th. Corneille comme librettiste. 1675-1693 : sur près de vingt ans s'échelonnent huit pièces aux formes et aux sujets divers. Schématiquement, il est possible de ramener les formes à deux genres, suivant la destination des pièces : d'une part, Corneille fournit à l'Académie Royale des livrets d'opéras ; d'autre part, il écrit pour le théâtre de Guénégaud des « pièces à machines ». Ce vocable recouvre des œuvres très différentes quant aux sujets et imprécises quant au cadre. De la tragédie lyrique de *Circé* — qui n'en est pas une au sens précis du terme — à la comédie à machines de la *Pierre philosophale,* l'imagination du Rouennais nous emmène dans des mondes curieux et inattendus. Même en tenant compte de la part d'actualité, nous avons peine aujourd'hui à comprendre l'engouement de la société du temps pour de pareilles puérilités, pour ces sujets fades traités souvent à la limite du mauvais goût : nous pensons en particulier aux aventures de cette Madame Jobin, la Devineresse, dont l'invraisemblance et la platitude nous laissent rêveurs. Sans doute, ainsi que de nos jours, au Châtelet, la somptuosité du spectacle masque souvent la pauvreté des sujets, les « machines » composent-elles ici les carences d'un texte, écrit plus d'une fois dans la hâte, nous l'avons vu.

Et puis il y avait la musique, sur laquelle il est temps maintenant que nous nous penchions. Nous avons vu Corneille collaborer tour à tour avec Marc-Antoine Charpentier et Lully, c'est-à-dire avec les deux plus grands musiciens qui aient écrit pour le théâtre à cette époque. Fait à signaler, le Florentin est venu étudier à Paris, tandis que le Français s'en allait quérir à Rome les leçons de Carissimi. A deux ans près du même âge, les deux musiciens eussent dû connaître pareille renommée si la préoccupation constante de Lully n'avait été justement d'écarter toute concurrence possible: dictature, dont les fruits porteront jusqu'après sa mort, puisqu'il a fallu attendre le XXe siècle pour que justice fût enfin rendue à Marc-Antoine, « ce musicien dont la fécondité est au moins comparable à celle de son rival » (1)

---

(1) Claude Crussard. *Un Musicien français oublié : Marc-Antoine Charpentier.* Floury, 1945, p. 8.

Nous nous arrêterons peu sur la musique que Lully écrivit pour *Psyché* et *Bellérophon*. Ces deux tragédies lyriques, qui comprennent l'une et l'autre cinq actes et un prologue présentent les caractères habituels de l'opéra de Lully, dont nous avons parlé en commençant. En outre, ces partitions ont déjà fait l'objet d'études.

Pour *Psyché,* Lully composa en trois semaines une partition qui utilisait une grande partie des intermèdes du Ballet de 1671. La nouvelle partition contenait une trentaine d'« airs à jouer » et cinquante-trois « airs à chanter » répartis en récitatifs, airs et chœurs. Chose curieuse, du vivant même du Florentin, en 1684, Charpentier fut chargé de récrire une partie de la musique de *Psyché* pour sa reprise et il reçut pour ce travail 15 louis d'or.

Quant à *Bellérophon,* c'est une des plus belles partitions de Lully, bien qu'il ait été souvent arrêté durant sa composition par la maladie. Le succès en fut tel que l'auteur se décida à la faire imprimer chez Ballard l'année même, alors qu'il s'était contenté jusqu'alors de faire circuler ses pièces en manuscrits. L'orchestre y a plus d'ampleur que dans les autres tragédies et pourtant il n'étouffe point les voix et les symphonies font corps avec le drame. Les chœurs tiennent une place considérable et les airs qui ont tendance à ralentir l'action sont réduits au profit d'un récitatif souple et très mélodique.

A cause du cadre identique, rapprochons de ces deux tragédies celle de *Médée*. Lully était mort depuis six ans lorsque Charpentier écrivit son opéra, mais il semble que la jalousie du Florentin se soit encore manifestée *post mortem,* car le succès remporté ne fut pas celui qu'on pouvait attendre : sans doute, certains italianismes effarouchèrent-ils un public accoutumé au style lulliste. D'après le *Mercure* de 1693, « *Médée* eut la destinée des beaux ouvrages contre lesquels l'envie se déclare d'abord, mais ils en brillent après davantage... ». Certains critiques ne s'y trompèrent pas et Brossard en particulier considère cette œuvre comme « celluy de tous les opéras sans exception dans lequel on peut apprendre le plus de choses essentielles à la bonne composition ». En fait, Charpentier nous

semble être allé très loin dans l'art de la modulation et l'uniformité tonale qui provoque chez Lully une certaine monotonie, ne se retrouve pas chez lui. Le personnage de Médée semble l'avoir particulièrement inspiré et il prête à ce personnage des accents émouvants, comme en cet air du troisième acte où l'accompagnement des violons en sourdine enveloppe la voix qui s'épanche en une belle mélodie.

Il avait fallu qu'en 1672 Molière vînt à se brouiller avec Lully pour que Charpentier devînt le musicien attitré des comédiens-français. La place était enviée et le piètre musicien que nous avons déjà rencontré comme collaborateur de Pierre Corneille, Dassoucy, qui s'était mis sur les rangs, apprit avec quelque dépit la préférence donnée à Charpentier, quand il s'agit de mettre en musique le *Malade Imaginaire*. La mort de Molière, sa succession comme auteur recueillie par Th. Corneille, le changement de théâtre ne modifièrent en rien les rapports de la troupe avec son musicien attitré et il est tout naturel que celui-ci ait été pressenti pour les intermèdes de *Circé* et autres comédies.

A l'exception de *Circé* dont les airs « tant de fois demandés... et attendus avec tant d'impatience » furent gravés dès 1676 par Ch. Ballard, la musique des comédies de Corneille nous est parvenue sous forme de manuscrits épars dans les vingt-huit volumes autographes, dits *Mélanges Charpentier*, qui représentent un des trésors du fonds musical de la Bibliothèque nationale.

Il y a beaucoup à apprendre en feuilletant ce manuscrit, où la musique n'est pas seule consignée ; il s'y ajoute quantité de remarques, comme celle-ci écrite en marge de la musique *du Malade Imaginaire* et qui fait allusion à l'ordonnance réduisant les effectifs musicaux : « Ouverture du Prologue avant les deffences... dans sa splendeur » et au folio suivant « Ouverture avec les deffences ».

Pour *Circé,* le manuscrit nous apporte beaucoup plus que le recueil imprimé de 1676, qui ne comptait que neuf pièces toutes vocales. Ici, nous avons, en plus des pièces instrumentales qui alternent avec les airs, tout un prologue qui com-

mence par une grande ouverture à la française en *sol mineur*. Des annotations en marge ou entre les pièces nous renseignent sur leurs successions ou sur des reprises éventuelles, mentionnent parfois le nom d'un interprète ou attirent notre attention sur des détails comme celui-ci : « la musique venant du fond », qui confirme la répartition des musiciens en deux groupes, adoptée pour « tricher » avec l'ordonnance. On y trouve également des indications d'ordre chorégraphique de cette sorte : « pendant l'air suyvant, les sauteurs ont quatre figures à faire », ou « l'on finit la pièce par le chœur meslé de danses et de sauts périlleux ».

On lit dans la préface de la première édition de la comédie de l'*Inconnu* (1675) : « Je ne vous vante point la beauté des Airs qui se chantent, il suffit de dire que Monsieur Charpentier a composé tout ce qui regarde la musique ». Voilà qui est clair et pourtant sur les intermèdes musicaux de l'*Inconnu* plane un mystère que nous n'avons pas réussi à élucider. Le tome XVII des Mélanges Charpentier, au folio 47 contient une « ouverture du Prologue de l'*Inconnu* ». Au folio 51 verso, nous lisons, d'autre part, « satires du Prologue de l'*Inconnu* ». Les pièces comprises entre ces deux folios ont été considérées jusqu'à présent comme faisant partie de l'*Inconnu* et c'est sous le titre d'*Intermèdes* de cette pièce que Cl. Crussard les a en effet classées dans le catalogue qu'elle a dressé de l'œuvre, à la fin de la biographie du musicien. Or, en confrontant les titres de ces pièces avec l'argument de Th. Corneille, nous n'avons pas trouvé d'équivalences dans les personnages : chez Corneille, point de « combattans » ni de « chœur des plaisirs », point de « nayades » ni de « dryades » ni de « dieu Pan » et les personnages de la comédie ne sont pas davantage mentionnés par Charpentier. Une explication peut être hasardée, celle du réemploi d'une musique antérieure. Le fait est prouvé pour le prologue qui était primitivement destiné à *Acis et Galathée*. Le titre premier a été biffé et celui de l'*Inconnu* rajouté par dessus. Du moins avons-nous ici une indication sommaire d'adaptation qui n'existe en aucune manière pour les pièces suivantes. Il faudrait en conclure que, jusqu'à preuve du contraire, les *Intermèdes de l'Inconnu* sont perdus, comme est

perdu sans doute un certain « cahier de la musique vocale », auquel Charpentier renvoie à plusieurs reprises dans ses annotations de ces fameuses pièces inidentifiées [1].

Pour les deux comédies suivantes, nous n'avons pas de certitude quant à l'auteur de la musique et nous en sommes réduits à des suppositions. Le *Triomphe des Dames* comporte des éléments musicaux restreints, ainsi que nous en avertit Corneille lui-même dans sa préface ; il dit, en parlant du Combat à la Barrière : « Les machines en étoient toujours, c'est pour cela que j'en ay mis ici... mais je n'en ay voulu mettre que dans une seule quadrille pour ne pas trop embarrasser le théâtre. Je scay qu'on y faisoit entrer la musique et souhaiterais fort n'avoir pas été obligé de pécher contre cette règle ». Nouvelle allusion aux « deffences » du Surintendant.

Pourtant, au premier acte, l'argument signale une chanson sur l'air *Vous étonnez-vous,* que l'un des personnages reconnaît pour être empruntée à la tragédie de *Circé.* A l'acte III, M. Vignolet s'offre à chanter « Si Claudine, ma voisine » qui n'est autre qu'un des airs de l'*Inconnu.* A l'acte IV, nous avons les deux chansons du Roy et de la Reine de Trèfle, suivies d'une entrée où les quatre Roys prenant les quatre Dames par la main « figurent ensemble », ce qui ne devait assurément pas s'effectuer dans le silence. De même, au dernier acte, les Quadrilles font leurs entrées tour à tour, « au son des Trompètes » et, pour finir « les trois quadrilles se retirent en ordre au son des Trompètes et Timbales ». Ceci ne nous dit pas qui est l'auteur de ces fanfares, mais nous pouvons supposer avec quelque vraisemblance, qu'étant donné l'attachement de Charpentier à la troupe d'une part, la reprise d'airs de *Circé* et de l'*Inconnu* d'autre part, il s'agit encore de lui. Il existe dans les *Mélanges* quantité de pièces sans attribution précise, sortes de pièces passe-partout qui ont pu être employées à cette fin : les fanfares, en particulier ne manquent pas. En outre, certains titres sont révélateurs de cet état d'esprit propre à l'époque

---

[1] La confrontation des personnages dont il est question avec l'*Acis et Galathée* de Campistron ne nous a rien appris de plus. Là non plus il n'y a pas concordance.

et militent en faveur de notre thèse : « Ouverture pour quelque belle entreprise », ou « prélude pour ce qu'on voudra — non encore employé ».

Dans la *Devineresse*, la part de la musique semble encore davantage réduite. Les épisodes les plus abracadabrants se succèdent et suffisent pour retenir l'attention du public. Le « livre du sujet », sorte de programme destiné au spectateur qui été seul imprimé, à défaut de la comédie entière, mentionne un seul air : « Pourquoy n'avoir pas le cœur tendre ? » que nous n'avons pas réussi à identifier.

La Pierre philosophale, en revanche, ne pose aucun problème d'attribution. Le « livre du sujet » mentionne les passages chantés que nous retrouvons intégralement notés dans les *Mélanges* Charpentier : Chœur des quatre Eléments, Menuet de la petite gnomide, duo pour le Feu et l'Eau, etc...

Pour intéressante que soit cette collaboration d'un poète et d'un musicien, nous ne prétendons pas que la musique de ces comédies représente la meilleure partie de l'œuvre considérable de Marc-Antoine Charpentier. Les textes à illustrer ne sont pas à beaucoup près des plus inspirants et il s'agit avant tout de se mettre au goût du jour. Les airs ont cette grâce facile qui plaît au public. Celui-ci aime à les trouver insérés dans le *Mercure*, afin de se familiariser avec la mélodie. C'est ainsi que tout le monde chante le fameux *Bavolet*, ajouté par Charpentier à l'*Inconnu*, lors de sa reprise en 1680, et cette chanson est si prisée qu'elle subsistera dans la musique que Gillier récrira en 1704 sur un texte de l'*Inconnu* remanié par Dancourt.

La musique de *Médée* nous apparaît d'une tout autre valeur, s'apparentant par sa qualité à la production dans le domaine religieux de celui qui finira sa vie comme maître de musique de la Sainte-Chapelle du Palais. Malgré tout, cette étude met en lumière tout un aspect de sa musique profane. Plus encore, elle éclaire d'un jour nouveau le parallélisme de deux carrières de musiciens contemporains qui ont tour à tour collaboré avec les mêmes librettistes, Molière puis Thomas Corneille. Charpentier a doublement pâti de l'autoritarisme du Florentin : en

admettant qu'il se soit résigné, fût-ce à contre-cœur, à cette place de second plan qui lui fut assignée par le Surintendant, le compositeur en lui dut souffrir davantage encore de la pauvreté des moyens mis à sa disposition pour l'exécution de sa musique. Thomas Corneille — ou Donneau de Visé ou quelque autre chroniqueur du *Mercure* — s'est fait l'interprète de son amertume en écrivant en 1688 dans cette gazette : « On peut dire que si ce qu'il a fait dans ses ouvrages a trouvé tant d'approbateurs, ils auraient encore plu davantage s'ils avaient eu de plus belles voix et un plus grand nombre pour les exécuter ».

Sylvie Spycket.

LA BIBLIOTHÈQUE MUSICALE DES ÉDITEURS BALLARD [1]

à Paris à la fin du XVIIe siècle

QUELLES étaient, à la fin du XVIIe siècle, les bibliothèques musicales de Paris ? Les lecteurs étaient peu nombreux sans doute à les fréquenter : l'un d'eux pourtant a pris la peine de nous en parler. Sébastien de Brossard [2], en effet, énumère dans son *Dictionaire de musique* [3] les bibliothèques dans lesquelles il a travaillé à la préparation de cet ouvrage, en particulier pour le chapitre: *Catalogue des auteurs qui ont écrit... soit de la musique en général, soit en particulier* — en fait il cite de nombreux compositeurs. Il indique, pour Paris, les bibliothèques : Mazarine ; des R.P. Minimes de la

(1) Nom d'une famille qui monopolisa le commerce de l'impression musicale en France depuis le milieu du XVIe siècle jusqu'à la Révolution, tout au moins jusqu'au milieu du XVIIIe siècle. Brossard connut, de cette famille : Christophe B., directeur de la maison de 1676 à 1694, et surtout Jean-Baptiste-Christophe B., directeur de 1694 à sa mort en 1750. La maison Ballard était installée, à l'époque qui nous occupe, rue Saint-Jean de Beauvais.

(2) L'abbé Sébastien de Brossard (1655-1730), musicien autodidacte, est surtout connu par son *Dictionaire*, mais il a écrit aussi d'intéressante musique : des motets, des lamentations, une messe, des airs profanes, des cantates, des sonates de violon. Il fut maître de chapelle à la cathédrale de Strasbourg de 1687 à 1698, à la cathédrale de Meaux à partir de 1698, du temps de Bossuet. Il avait réuni une très belle collection musicale qu'il donna à la Bibliothèque du Roi en 1726 moyennant une pension : cette collection constitue un des fonds les plus précieux du Département de la Musique de la Bibliothèque nationale.

(3) Paris, Ballard, 1703, in-folio. Le chapitre dont il est question ici se trouve seulement dans la 2e édition, ibid., 1705, in-8°. Plusieurs rééd. à Amsterdam.

Place Royale ; de l'abbaye de Saint-Victor ; de la Sorbonne [1] puis il donne la liste des abréviations qui, placées dans son livre après les noms d'auteurs, renseignent sur le fonds où il a trouvé des œuvres de ces auteurs ; et il ajoute : « ...ceux (les auteurs) ou il n'y aura aucune marque sont ou dans mon cabinet ou dans celui du sieur Ballard, ou dans ceux de quelques amis qui me font la grâce de m'en accorder l'usage lorsque j'en ay besoin ».

L'importance du cabinet de Sébastien de Brossard nous est connue grâce au catalogue qu'il en a lui-même rédigé [2] ; les collections de certains de ses amis feront l'objet d'autres recherches: nous ne nous occuperons ici que de la bibliothèque des Ballard. Comment était-elle composée ? Là encore, Brossard nous renseigne, grâce aux notes, restées manuscrites, qu'il avait réunies précisément, en 1701 ou 1702 [3], pour la rédaction de son dictionnaire et dont il n'avait utilisé que des éléments. Il s'agit d'une importante série de fiches alphabétiques [4] sur lesquelles il a inscrit, au nom de chaque auteur de musique ou de livres sur la musique, les notices bibliographiques très précises et très détaillées des œuvres de cet auteur, avec l'indication de la bibliothèque où il les avaient examinées : or, la très grande majorité des œuvres musicales — pour les ouvrages théoriques c'est un peu différent — décrites par Brossard faisaient partie de la bibliothèque Bal-

---

(1) On peut s'étonner de ne pas voir figurer la Bibliothèque royale sur la liste de Brossard : c'est que précisément cette bibliothèque n'a commencé à compter véritablement du point de vue musical que du jour où la collection de Brossard y a pris place ; il s'y trouvait cependant déjà des ouvrages théoriques vus par Brossard qui a pris soin de l'indiquer sur ses fiches manuscrites. Ne nous étonnons pas non plus de ne pas trouver ici d'allusions à la bibliothèque de l'abbaye de Sainte Geneviève : cette bibliothèque, dont le fonds musical est aujourd'hui célèbre, n'a pris son essor qu'après 1710 et l'arrivée de la collection de Le Tellier. Après la bibliothèque Ballard, le fonds où Brossard a noté le plus grand nombre d'ouvrages de musique est la bibliothèque Mazarine.

(2) B.N. Rés. Vm⁸20.

(3) Les dates extrêmes des ouvrages décrits semblent le prouver.

(4) Conservées au Département des Manuscrits de la Bibliothèque nationale sous les cotes n. a. lat. 519-530.

lard. Et pourtant, Brossard n'a pas tout noté dans les bibliothèques qu'il visitait ; ne l'intéressaient, il le dit lui-même, que les ouvrages qu'il ne possédait pas, ou qu'il n'avait pas vus ailleurs ; il semble en outre avoir systématiquement laissé de côté toute la musique théâtrale. La liste des œuvres musicales dont il a pris note dans la bibliothèque Ballard ne représente donc qu'une partie de ce fonds : telle quelle — environ deux cent trente ouvrages, tous très rares et dont la plupart manquent à nos bibliothèques parisiennes actuelles — cette liste nous a paru intéressante à signaler. On n'en citera ici que les pièces les plus marquantes.

Brossard n'a pas manqué de distinguer dans la bibliothèque Ballard les éditions du XVI[e] siècle qui s'y trouvaient : un traité de 1538 de Narbaez, *Los seyeos libros de Delphin de musica ;* des recueils de messes et de madrigaux, collectifs ou au nom d'un seul auteur : *Missae tredecim quatuor vocum...* Noribergae, 1539 ; *Madrigali a quatro voci... Libro primo,* Venetiis, apud H. Scotum 1542 ; *Sex missae. Liber primus... quatuor vocibus...* Venetiis, apud A. Gardane, 1544 ; *Il primo libro di madrigali a quatro voci... novamente rist.,* de C. Veggio, Venetiis, ap. F. Gardane, 1545 ; *Modulorum musicalium Primus* [Secundus, tertius] *tomus,* de Manchicourt, Paris, Attaignant, 1545 ; du même : *Missarum musicalium quatuor vocum liber secundus,* ibid., 1546 ; *Madrigali a quattro voci...* de S. Boyleau, s.l. 1546 ; *Madrigali a quatro voci,* de H. Schaffen, Vinegia, appr. G. Scotto, 1549 ; *Madrigali a quatro voci...* de C. Perego, ibid. 1555 ; *Il primo libro di madrigali a quatro voci,* de P. Taglia, Milano, apr. F. et S. Moscheni, 1555 ; *Armonia celeste... XXV madrigali... a cinque voci. Novamente rist.* de V. Ruffo, Venetia, Rampazetto, 1563 ; *Il primo libro de madrigali a sei voci...* de S. Rosetti, Vinegia, apr. C. da Corregio e F. Bethanio, 1566 ; *Il primo libro de madrigali a 5 voci nuovamente rist.,* de A. Striggio, Vinegia, appr. F. Rampazetto, 1566 ; *Di Hettore Vidue e d'Alessandro Striggio e d'altri... madrigali a V. e VI voci... posti in luce da Giulio Bonagiunta,* ibid., 1566 ; *Il quinto libro de madrigali a cinque voci,* de L. Marenzio, Vinegia, her. di G. Scotto, 1585 ; du

même : *Madrigali a quatro voci...* Paris, Leroy et la veuve Ballard, 1598 ; *Secondo libro di madrigali a cinque voci,* de R. Barera, Venetia, B. Magni, 1613.

Les Ballard possédaient encore d'autres recueils du XVIe siècle, malheureusement des fiches détaillées de Brossard ont été perdues ou volées ; toutefois restent des fiches de renvoi dont certaines portent mention de la bibliothèque Ballard, ce qui permet d'assurer que ce fonds comprenait entre autres, deux recueils de madrigaux italiens imprimés à Venise en 1563, l'un par Rampazetto, et il s'agit sans doute, d'après les noms des auteurs ayant des fiches de renvoi, d'un ouvrage dont deux premières éditions ont été faites en 1548 et 1550 ; l'autre par G. Scotto ; c'est très probablement une réédition des trois volumes du *Libro delle muse* d'Anton Barré. De plus, une note de Brossard sur la fiche des messes de Manchicourt « in lib. quibus titulus 1er recueil n° 18 » prouve qu'il y avait dans cette collection des dizaines de recueils, auxquels correspondent probablement, entre autres, les fiches de renvoi de sept livrs d'Attaignant et trois de Leroy et Ballard.

Les ouvrages du XVIIe siècle sont si nombreux chez les Ballard qu'on n'en pourra donner qu'un faible aperçu.

Pour la France, on trouve plusieurs ouvrages théoriques dont une réédition de 1697 peu connue du *Nouveau traité des règles de la composition,* de Charles Masson, et une *Nouvelle méthode très facille pour aprendre le plain chant* de François Du Viviers, Lyon, Pierre Valtray, 1693.

La musique française proprement dite est surtout représentée par des messes à quatre, cinq ou six voix dont la publication se place entre 1613 et 1691. Elles sont dues à P. Lauverjat, H. de Fontenay, J. Titelouze, F. Des François, F. Thibault, H. Frémart, P. Le Tellier, pour la première moitié du siècle ; pour la seconde : P. Cheneveuillet, J. Martin. M. Pelone, P. Laurent, F. Cosset, N. Le Prince, N. Métru, Lartigault, J. Quinart, N. Parisot, J. Cuny, J. Cathala, P. Menault, A. Lecomte, J. Colin, L. Chein. On trouve aussi des motets et des cantiques dont les plus rares sont peut-être les *Preces ecclesiasticae... Liber primus,* avec des lamentations, de Hugues

de Fontenay, 1625, et les *Nouveaux cantiques spirituels avec leurs airs notés*, de B. de La Villate, 1639. Sont à citer encore, avec la musique vocale, les *Canons a II, III et IV parties*, de N. Le Vavasseur, 1648.

Des pays du Nord et de l'Est de la France, les Ballard possédaient, outre quelques ouvrages théoriques, des œuvres vocales telles que le *Pratum musicum*, de Ala de Monza, recueil de motets à une ou plusieurs voix et basse continue, publié à Anvers chez les héritiers Phalèse en 1634 ; du même éditeur, la *Quadriga musicalis sive Missae quatuor diversorum... auctorum, quinque, octo, decem et duodecim tam vocibus quam instrumentis, ad organum decantandae...* 1642 ; de chez Phalèse également, la première partie des œuvres posthumes à huit et neuf voix et basse continue de Peter Philipp, 1631, les *Litanae beatae Virginis Lauretanae V, VI, VII, VIII, IX et XII tam vocibus quam instrumentis modulatae quibus missa octonis vocibus adjuncta est... cum basso...*, de Baltazar Richard, 1631 ; les *Motetta sacra trium vocum... Opus primum*, de Jacques Malaise, 1643 ; la *Musica hactenus inaudita sive Missae IV, quinque et sex vocibus... concertatae cum instrumentis et ripieno duplici...*, de Jean Loisel, 1644 ; les œuvres 2 (première partie), 3 et 4, pour voix et instruments, de Nicolas a Kempis, 1647, 1649, 1650. Pour la fin du siècle, nous trouvons les *Psalmi breves... opus primum*, pour voix et instruments du P. Louis Le Quointe, Anvers, H. Aertssens, 1691, et du même, avec le n° d'opus 2, des *Airs spirituels nouveaux à 1, 2, 3 voix propres aussi pour les violons, les flûtes, les hautbois, le clavessin et l'orgue en forme de duo et trio... Œuvre second*, Valenciennes, imprimerie de Gabriel François Henry, 1696. Méritent aussi d'être signalées la *Cithara Orphei... Opus IV*, de J.G. Rauch, Strasbourg, 1697, et les *Cantate e ariette a voce sola con strumenti e senza*, de Nicolas Ferdinand Legrand, Amsterdam, E. Roger (s. d.).

On rencontre aussi chez les Ballard de nombreuses œuvres instrumentales éditées à Amsterdam d'auteurs tels que David Petersen (*Speel stukken... Dese stukken werden gespeelt met een viool en bas continuo...* 1683) ; Giovanni de Haze (*Try-*

phonio da suonare in camera a doi violini e basso... 1689) ; Servaas de Konink (*Trios pour la flûte, le violon et toutes sortes d'instruments... Premier œuvre*, s.d.), sans parler d'auteurs italiens, dont il sera question plus loin.

Ce sont, en effet, les éditions d'œuvres italiennes qui semblent avoir fait, en nombre tout au moins, la richesse principale de la bibliothèque Ballard pour le XVIIe siècle. Laissant de côté les ouvrages théoriques, moins rares parce que de tout temps conservés dans les bibliothèques comme livres scientifiques, arrivons à cette profusion d'œuvres vocales, dont les plus anciennes sont ici en édition anversoise : *Concerti ecclesiastici*, de J. Moro da Vadiana, 1621; *Concentus harmonici ecclesiastici*, de J.B. Cocciola, 1625 ; deux livres de motets de Galeazzo Sabbatini, 1641 et 1642 ; *De Christo patiente et Virgine matre dolorosa sacrae modulationes*..., 1643, de Florent. Valentini, et pour la seconde moitié du siècle, on rencontre les noms de G. Legrenzi (op. 9 et 17, 1667, 1692); A. Sartorio (op. 1, 1680); G.B. Mazzaferrata (op. 4, 1683); G.B. Vitali (op. 10, 1684); F. de Rossi (op. 1, 1688); P. Franchi (op. 2, 1689); D. Gabrieli, *Cantate a voce sola*, 1691); F.M. Stiava (op. 1, 1694); F.A. Urio (op. 2, 1697); D. Zanata (op. 4, 1697); A. Melani (op. 4, 1698); P. Porfirii (op. 1, 1699). Il faut faire une place à part, parmi ces éditions d'outre-monts, aux si nombreux recueils de motets et de cantates pour voix et instruments de G.B. Bassani, dont le fonds Ballard ne conservait pas moins d'une vingtaine de numéros d'œuvres (*Armonici entusiasmi*..., *Languidezze amorose*..., etc...).

La musique instrumentale italienne est aussi largement représentée dans cette bibliothèque : à côté des noms d'auteurs déjà cités à propos de la musique vocale, et qui ont écrit aussi pour les instruments (Mazzaferrata, op. 5 ; Legrenzi, op. 18 ; Zanata, op. 1 ; Bassani, op. 1), on rencontre les noms de G.M. Ruggieri (op. 2-4); A. Ariosti (*Divertimenti da camera*, 1695); Tonini (op. 2 et 3); F.A. Bonporti (op. 1); B. Vinaccesi (op. 2); Taglietti (op. 1 et 2); A. Paolini (op. 1); G. Jacchini (op. 4). Et bien entendu, figurent, quelquefois en plusieurs éditions italiennes et flamandes, des œuvres de G.B. Vitali, A. Corelli, G. Torelli.

Comment la bibliothèque Ballard s'était-elle constituée, surtout en ce qui concerne les ouvrages étrangers? Par échange avec les libraires des autres pays peut-être. Peut-être aussi grâce aux efforts soutenus de l'un, ou de quelques-uns des membres de cette famille Ballard, qui, pour être des commerçants avisés et quelquefois féroces, n'en étaient pas moins, il se peut, des musiciens cultivés, des bibliophiles délicats.

Quoi qu'il en soit, cette splendide collection semble perdue. Cependant, l'étude du catalogue de ce fonds mort peut être fructueuse, non seulement grâce aux fidèles descriptions d'ouvrages rares ou même inconnus qu'on y trouve, mais aussi, d'un point de vue plus général, par l'assurance qu'il nous donne, qu'il existait à Paris, à la fin du XVII[e] siècle, une bibliothèque quasi-publique où l'on pouvait consulter non seulement de la musique française, mais aussi, beaucoup de musique, ancienne ou récente, des pays voisins : celle d'Italie en particulier, dont la vogue était si grande alors, mais sur les moyens de diffusion de laquelle nous ne sommes pas très renseignés, et que l'on rencontrait là, précisément, en si grande profusion.

Le catalogue, même incomplet, de la bibliothèque Ballard est donc un document sur l'histoire musicale en France à la fin du XVII[e] siècle. Sébastien de Brossard mérite notre reconnaissance pour nous l'avoir transmis.

Elisabeth LEBEAU.

LE "TOMBEAU" CHEZ LES LUTHISTES

Denys GAUTIER, Jacques GALLOT, Charles MOUTON

EN étudiant les œuvres des luthistes du XVIIe siècle, on rencontre de nombreuses pièces intitulées ou sous-titrées « Tombeau », dans lesquelles les auteurs semblent avoir mis le meilleur d'eux-mêmes. Le Tombeau au luth se présente sous la forme d'une page séparée ou d'une suite de courtes pièces dédiées à la mémoire d'un bienfaiteur ou d'un ami disparu. C'est un hommage funèbre en musique. Cette forme fut également exploitée au clavecin, à la viole de gambe, à la guitare, mais les Tombeaux au luth paraissent les plus nombreux.

D'où vient ce titre ? Il n'apparaît guère avant la seconde moitié du XVIe siècle, non pas en musique, mais en littérature où il désigne un recueil de pièces en vers (odes, sonnets, épigrammes) signées de différents auteurs et destinées à honorer un défunt. Les musiciens ne l'empruntèrent aux poètes que vers le milieu du XVIIe siècle.

Le Tombeau instrumental exprime les mêmes sentiments que les déplorations chantées des siècles précédents (Ockeghem, Busnois, J. des Près). Mais alors que la déploration est une plainte accompagnée de gémissements, le style du Tombeau semble plus proche de l'oraison funèbre, plus laudatif à l'égard du défunt. Cette forme, qui paraît singulièrement convenir au luth, connut une grande vogue à l'époque où « l'instrument des dieux » prenait une expansion intense.

Sans doute la possibilité d'interpréter au luth une œuvre polyphonique avait-elle conduit les luthistes à réduire sur leur

instrument les déplorations ou lamentations chantées à plusieurs voix... L'usage de ces transpositions de chansons polyphoniques était très répandu au XVIe siècle. Elles seront facilitées au XVIIe siècle par les perfectionnements dont l'instrument profita. En effet, vers 1630, on augmentait le nombre de ses cordes graves. Nul doute que cet enrichissement de tessiture n'ait entraîné nos auteurs vers cette forme funèbre, dont le caractère et l'esprit réclamaient des moyens dont ils ne disposaient pas auparavant.

En effet, le luth atteignait alors son apogée. Toute la société se passionnait pour les harmonies « voluptueuses » de l'instrument à la mode. Pourtant le développement des instruments à clavier, les nouvelles sonorités de l'orchestre l'avaient écarté des concerts. Mais il faisait fureur dans les salons et les boudoirs. Instrument d'intimité, il apparaissait aux musiciens comme le truchement idéal des sentiments mélancoliques, de la tristesse, de l'évocation des amis disparus. Aussi, ce sera presque toujours sur le luth, noble et discret, dont le timbre délicat, un peu aigre et plaintif, semble évoquer les larmes du dernier adieu, que les compositeurs du XVIIe siècle rendront un ultime hommage à leurs morts.

Nous avons pu lire ou transcrire une trentaine de tombeaux au luth, qui dorment encore dans les bibliothèques. On peut s'étonner à juste titre du peu de curiosité qu'ont jusqu'à présent suscité ces pages. Depuis le début du XVIIIe siècle, la musique de luth est en effet tombée dans l'oubli. Une des causes en doit être cherchée dans la difficulté que présente la lecture de sa *tablature,* intimement liée au jeu de l'instrument. Cette tablature, qui apparaît si mystérieuse au premier abord, évoque avec fidélité l'image des luthistes qui demeuraient en marge des autres musiciens. Ils formaient une véritable secte, avec mots de passe, abréviations inintelligibles, signatures et sous-titres en initiales. Les « Luthériens », comme ils aimaient à s'appeler entre eux, constituaient une sorte de société secrète : tournure d'esprit qui ne facilite guère la tâche des musicologues...

Certains ont soulevé déjà le voile qui recouvre l'histoire du luth [1]. Mais les textes eux-mêmes restent difficiles à recueillir. Les livres de tablatures de luth imprimés à partir de 1640 étant rares, les œuvres de la seconde moitié du siècle ne se retrouvent que dans les manuscrits constitués par des amateurs qui en donnent souvent des versions différentes les unes des autres. Parmi ces manuscrits, un des plus intéressants est celui de Saizenay en deux volumes qui enrichit la Bibliothèque de Besançon [2]. Le premier tome contient onze tombeaux, le second, deux. Les autres Tombeaux se trouvent disséminés dans des manuscrits séparés. Notons que ceux de Denys Gautier ont été transcrits par André Tessier dans les publications de la Société de Musicologie de 1932-1933.

Pourtant, au seul point de vue musicologique, l'importance des Tombeaux reste grande. Nous pouvons connaître parfois la date à laquelle ils ont été composés, quand ils le furent à la mort de personnages célèbres. Mais lorsque les luthistes adressent un hommage à l'un de leurs confrères, le Tombeau reste souvent difficile, sinon impossible à dater.

Parmi les dédicataires qu'ils entendent honorer, nous avons relevé sept luthistes, un organiste, un roi : Charles d'Angleterre ; un ministre : Mazarin ; une princesse : Henriette d'Angleterre.

Mais le Tombeau était aussi passé dans le domaine fictif, sans doute sous l'influence de l'Opéra (*Tombeau des Muses*, de Gallot, *Artémise ou l'oraison funèbre*, de Denys Gautier, *La Belle affligée*, Tombeau de Gallot). Lully en avait donné l'exemple lorsqu'il introduisait dans les *Peines et plaisirs de l'Amour* un *Tombeau de Climène*, qui demeure l'une des scènes les plus goûtées de cet opéra.

Cet amour de la fiction nous apparaît comme une manifestation de la préciosité de l'époque, mais la frivolité dont il relève cache une profondeur de sentiments, une recherche

---

(1) M. Brenet. *Le Tombeau en musique. Revue musicale*, 15 octobre 1902.

(2) Ms. 279, 152 et 153.

d'austérité propres à la méditation sur la mort. L'expression de ces sentiments, il est vrai, ne laissait pas d'être souvent très extérieure et parfois quelque peu exagérée lorsque les luthistes semblaient « mourir en jouant ou faire mourir les cordes sous leurs doigts »...

Ces pièces courtes, souvent trop courtes, sont à la taille du cadre où elles sont exécutées, ces salons où les auditeurs, vite lassés, se contentent de percevoir une cadence au milieu de leurs conversations. Art d'amateur ? dira-t-on ; mais d'amateurs profondément sensibles, qui écrivent pour l'instrument et non pour « le papier », musiciens instinctifs, parfois peu soucieux de théorie, mais dont l'oreille d'une finesse extrême, capte les harmonies qui flottent dans l'air et les transposent sur leur luth. Leurs œuvres subiront donc les influences de l'ambiance musicale parisienne de l'époque, nos plus grands luthistes exerçant le plus souvent leur art dans la capitale. Or, dès le début du XVII[e] siècle, on peut déceler dans la musique française une influence ultramontaine marquée. Les Tombeaux se ressentiront de l'italianisme à la mode. Le lyrisme s'y donnera souvent libre cours. Le chromatisme dans les accords, la recherche de la dissonance, le récitatif expressif, l'emploi du rythme comme moyen d'expression, autant de manifestations d'une action qui s'exerce d'abord en surface, puis en profondeur. Mais si la mélodie accompagnée, à l'exemple des Italiens, fait fureur en France, la musique pour luth seul demeure encore imprégnée de polyphonie et le contrepoint y fleurit largement.

Chose étrange, ces Tombeaux revêtent presque toujours la forme d'une danse : au XVII[e] siècle, la musique paraît imprégnée d'inspiration chorégraphique. Ce fut donc parmi les danses dont le caractère, le rythme grave et solennel convenaient à l'expression de la douleur, que nos luthistes choisirent leur cadre.

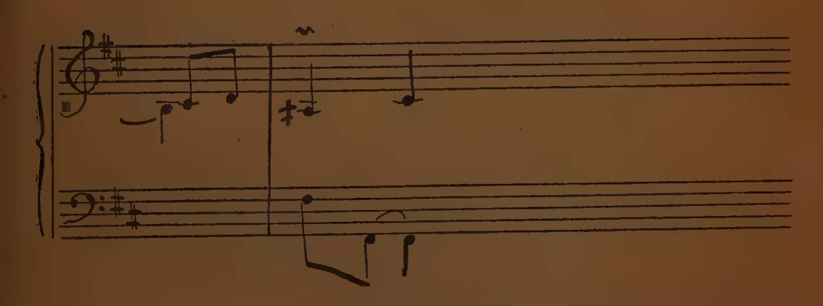
« L'allemande », destinée aux « plaisirs tranquilles et sérieux et aux auditeurs sédentaires », eut le plus souvent leur préférence. D'ailleurs « elle ne se dansait plus déjà vers 1636 », nous dit Mersenne. La liberté rythmique de l'allemande fournit donc à nos auteurs un cadre précis sans être trop rigide.

Tous les Tombeaux que nous connaissons ont été composés dans le mode mineur, sauf deux pages de D. Gautier et une de Gallot. Les tons les plus employés : *ré mineur* (viel Ton). *ut mineur, la mineur, Fa ♯ mineur* (ton de la chèvre), *si mineur,* mettent l'instrument en pleine valeur.

Des modulations fort courtes aux « tons voisins », un « mineur mélodique ascendant et descendant », une harmonie sans recherches qui se tient aux accords parfaits, aux accords de septième ou de septième de dominante aux résolutions archaïques, ou naïves, tels sont les éléments qui composent le langage de ces maîtres.

Quant au contrepoint, il se contente souvent de faire mouvoir deux parties, l'auteur laissant en silence une des voix, si le doigté l'exige, ce qui entraîne une irrégularité de rythme et un déplacement d'accent. Jamais compositeurs n'ont été plus liés au jeu d'un instrument et de sa technique.

Le rythme est presque toujours brisé, coupé de soupirs et de syncopes, donnant à la mélodie un caractère haletant, sanglotant même, préfiguration du rythme de la Marche funèbre de l'*Héroïque*. Les mouvements mélodiques de quartes ou de quintes diminuées descendantes arrivant sur la sensible sont employés dans un sens particulièrement expressif, parfois même avec un peu d'exagération.

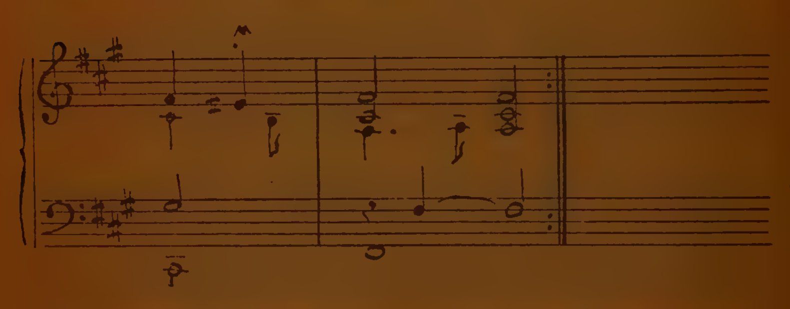


La mélodie souvent décousue, le manque de développement tant mélodique qu'harmonique, l'ornementation souvent trop abondante en tremblements, les très nombreuses appogiatures,

les retards et les « succulents » frottements de secondes [1] donnent à l'art des luthistes une aisance un peu dédaigneuse de la rigidité des règles.

Mais ils se souviennent à bon escient des procédés d'écriture alors employés : courtes marches harmoniques, quelques imitations, nombreuses broderies, notes répétées, chromatismes... auxquels ils ajoutent les intervalles brisés et les accords arpégés propres aux instruments à cordes pincées.

Notons encore que dans leurs Tombeaux, les luthistes usent de cette cadence spéciale à leur instrument, très étirée par un arpège sur l'accord parfait qui conclut. Cette cadence deviendra, au cours du siècle, de plus en plus longue et variée mélodiquement ou rythmiquement.



Une remarque s'impose ici : il ne faut pas oublier que les transcriptions en notation musicale ordinaire des tablatures de luth ne peuvent nous donner qu'une idée imparfaite de leur écriture. Notre notation actuelle, très précise, nous permet de suivre sur le papier les variations de hauteur, d'intensité et de durée des sons ; mais la tablature, cherchant seulement à faciliter la tâche de l'instrumentiste, indiquait uniquement la façon de poser les doigts sur l'instrument. Cette sorte de partition, qui semble avoir été établie le plus souvent après la conception de l'œuvre sur le luth, ne nous permet d'en apprécier le résultat qu'à l'audition.

(1) Il ne faut pas considérer ces frottements de secondes comme un procédé harmonique, mais plutôt comme un artifice obtenu à l'aide de doubles cordes, comme un « retard » de l'unisson.

Ainsi, en jouant ces Tombeaux au piano ou sur tout autre instrument d'harmonie moderne, nous nous trouvons en présence de fausses résolutions, fausses relations, erreurs d'harmonie, ou d'écriture, que l'interprétation au luth faisait disparaître par la durée plus courte de ses vibrations, par la qualité différente de son timbre.

*

Parmi les auteurs des vingt-sept Tombeaux au luth que nous avons pu transcrire ou lire, Denys Gautier, Jacques Gallot et Charles Mouton nous sont apparus comme les trois maîtres de la forme. La place nous manquant ici, nous ne pourrons nous attacher aux autres luthistes, bien que leurs œuvres funèbres soient souvent aussi intéressantes que celles de ces auteurs.

Ennemond Gautier (+ 1653), cousin aîné de Denys, est le premier à notre connaissance, qui donna le nom de Tombeau à l'une de ses compositions, dédiée à la mémoire de Mesangeau, luthiste de grand talent, mort vers 1639. Titon du Tillet la cite parmi « les principales pièces du vieux Gautier ».

Dix ans plus tard, ce titre sera repris par son cousin Denys Gautier (Gautier le Jeune ou Gautier de Marseille, vers 1557-1672), chef de file de toute une génération de luthistes. Ses recherches continuelles, bien que décevantes parfois, se manifesteront dans les six *Tombeaux* dont il est l'auteur — recherches en particulier de formes et de tonalités nouvelles (il écrivit deux *Tombeaux* en majeur).

Le premier que nous puissions dater est celui de Lenclos, père de Ninon de Lenclos, mort en 1649 : « un des plus excellents joueurs de luth », dit Mersenne en 1636.

Le TOMBEAU DU SIEUR LENCLOS se trouve dans de nombreux livres de luth, entre autres dans le manuscrit de Saizenay, dans le manuscrit Milleran sous le titre « Allemande du *vieux* [1] Gautier », dans la *Rhétorique des Dieux* ou « Hamil-

---

(1) Il s'agit là probablement d'une de ces erreurs fréquentes dans les manuscrits de luth.

ton Codex », et dans un manuscrit ayant appartenu à M. Prunières. Le recueil de Perrine en offrait dès 1680 une notation moderne.

Dans le ms. Hamilton, il est suivi de deux autres pièces : la « Consolation des amis du sieur Lenclos » et leur « Résolution sur sa mort » qui forment une sorte de suite dans le même ton, mais dont les mouvements contrastent.

Le « Tombeau du sieur Lenclos » porte dans ce manuscrit un long sous-titre affecté, dans le style précieux de l'époque :

« Par le commandement d'Apollon les doctes Pucelles s'estant assemblées sur le Mont sacré pour dresser le Tombeau de Lenclos, l'un des favoris de ce dieu, tiennent conseil entr'elles de quelle matière et de quelle forme elles le doivent construire ; enfin leur résolution est prise, Elles vont abattre un grand If, qui depuis deux cens ans tiroit sa nourriture des tributs d'un cimetierre, où il faisait sa résidence. Elles en font un Luth, pour luy servir de Monument, et dans ce bois lugubre elles mettent reposer ses cendres. Mais comme elles reconnoissent que leur science n'est pas assez haulte et assez relevée pour prononcer son Oraison funèbre, Elles font adroitement mettre ce Tombeau entre les mains du grand Gaultier, le meilleur amy du deffunct, seul capable de rendre ce dernier office ; cet homme divin ayant ce depost, en tire par la puissance, de son Art des parolles qui expriment si fortement la douleur de cette perte, que tous ses Auditeurs prennent la nature de cette Passion. »

Mais ce texte littéraire ne paraît pas être de la main de Denys Gautier. On peut se demander même si le sous-titre de cette « Allemande grave » : « Tombeau de Lenclos » n'a pas été ajouté postérieurement [1]. Il semble en effet que, si cette pièce donne une impression sérieuse et plutôt triste, elle n'a pas le caractère funèbre du « Tombeau de Mésangeau ». Le souvenir de l'habile instrumentiste a peut-être poussé l'auteur à dédier à sa mémoire une œuvre déjà écrite, dans

[1] Notons que chez Gautier, comme chez d'autres luthistes, le sous-titre *Tombeau* disparaît quelquefois de certains recueils.

laquelle la virtuosité du dédicataire aurait pu briller. L'emploi presque abusif des ornements et des accords arpégés font penser plus à l'instrument qu'aux sentiments qu'il exprime. La tonalité de *la mineur*, nouvelle à cette époque chez les luthistes, est là encore mal affirmée. Malgré tout, la beauté de la mélodie, dont Gautier se soucie moins dans ses autres œuvres, le rythme brisé si expressif, confirment la renommée qu'eut ce Tombeau.

La « Consolation » qui lui fait suite porte bien son titre. D'une grande simplicité d'écriture, cette courante à trois temps, avec son rythme si vivant, réagit contre l'impression de tristesse du premier morceau.

Quant à la « Résolution » qui conclut ce triptyque, elle affecte partout le titre de « sarabande », sauf dans le recueil de Ballard qui l'appelle « Chacone ». C'est, en effet, une chacone à couplets : A. Tessier, dans sa transcription de la *Rhétorique des dieux*, a jugé bon de mentionner ces deux sous-titres. Il a même soudé ensemble les douze couplets de cette pièce.

Il est curieux de remarquer, dans ce « Tombeau du sieur Lenclos », l'influence littéraire et la préoccupation morale de l'auteur. Nous sommes au siècle des portraits, caractères et panégyriques en littérature. Ce triptyque qui comporte une consolation et une résolution, semble déjà conçu dans l'esprit des oraisons funèbres de Bossuet, qui transformait ses célèbres panégyriques en sermons édifiants.

Comme le sieur Lenclos, Blanc-Rocher était un luthiste connu. Il est cité par Michel de Marolles en 1657 parmi « ceux qu'il avait ouï toucher admirablement le luth ». Sa mort inspira de nombreux auteurs notamment Froberger, le célèbre organiste allemand, entre les bras duquel il mourut, probablement en 1652 (1) ; Louis Couperin, le luthiste Dufaux et Denys

---

(1) La date n'est pas confirmée, mais Froberger était à Paris à l'automne 1652 et nous pensons que c'est lors de son séjour que l'accident se produisit.

Gautier lui adressèrent chacun un Tombeau. Froberger ajoute à son dernier hommage un commentaire qui nous renseigne sur la façon dont le malheureux Blanc-Rocher mourut après une chute dans son escalier, soigné peut-être trop énergiquement par les saignées des chirurgiens...

Son Tombeau par Denys Gautier est encore une allemande grave, peut-être baptisée après coup. Mais elle porte le titre *Tombeau de Blanc-Rocher* dans deux manuscrits. Ailleurs, elle est titrée : « Allemande, Les larmes ». Dans la *Rhétorique des dieux,* l'auteur des commentaires, Chambré, lui a donné encore un autre surnom : « Andromède ». Quel fut son premier titre ? Cette pièce a trop peu de caractère pour que nous puissions savoir si Gautier l'a composée en vue d'un hommage funèbre ou s'il l'a titrée postérieurement : Tombeau.

Conçue dans le mode majeur, sans modulations, mise à part une cadence en *mi majeur,* cette allemande paisible, très courte, évoque une tristesse résignée. Nous pouvons la comparer au Tombeau de Blanc-Rocher par le luthiste Dufaux, d'une écriture beaucoup plus simple, moins chargée d'ornements, d'accords arpégés et de brisures rythmiques qui semblent remédier chez Gautier au manque d'inspiration mélodique.

C'est encore à un musicien, un organiste cette fois, que D. Gautier adresse le TOMBEAU DE RAQUETTE (mort vers 1650). Célèbre organiste de Notre-Dame de Paris, Charles Raquet fut le maître de plusieurs luthistes du milieu du XVIIe siècle, entre autres Denys Gautier. Chose rare, ce Tombeau est une pavane en trois parties dans la tonalité bien affirmée de sol majeur.

Là encore, il se peut que l'auteur ait dédié cette pavane postérieurement à la mémoire de son maître, mais il est certain que Gautier a choisi pour cela une de ses plus belles œuvres. Si le développement mélodique reste faible, l'écriture est riche, le travail contrapuntique ingénieux. Le style évoquerait l'instrument à clavier que Gautier semble encore entendre en pensant à son maître.

Le même Denys Gautier évoque la mémoire de son épouse en un Tombeau d'une pénétrante émotion. Ecrit dans le ton de la chèvre (fa dièse mineur) qu'il affectionnait [1], il comporte un argument qui semble emprunté au langage des précieuses de l'époque : « l'illustre Gaultier favorisé des Dieux du suprême pouvoir d'animer les corps sans âme, fait chanter à son luth la triste et lamentable séparation de la moitié de soy-mesme, luy fait descrire le Tombeau qu'il luy a élevé dans la plus noble partie de l'autre moitié qui luy restoit et luy fait raconter comme, à l'imitation du Fenix, il s'est redonné la vie en immortalisant cette moitié mortelle ».

Quant au Tombeau qu'il s'est réservé ou que la postérité lui a donné :TOMBEAU DE GAUTIER PAR LUI-MEME, c'est une de ses plus belles pages, une allemande grave écrite sous le coup d'une intense douleur, comme seule peut en causer la perte d'un être cher...

Peut-on assimiler son ARTEMISE ou L'ORAISON FUNEBRE à la forme du Tombeau ? Cette pièce est dédiée à la reine d'Alicarnasse en Carie qui « ayant perdu son mary, pour reconnaître son amour réciproque, lui érigea un sépulchre vivant en sa personne et fit assembler tous les plus doctes de son temps qui composèrent cette oraison funèbre à la louange, du grand Mausole [2] que les dieux ont dictée à leur favori Gaultier pour marquer de l'estime qu'ils en font » (Commentaire de la *Rhétorique des dieux*).

A. Tessier, dans sa transcription, indique qu'il « choisit pour cette pièce le titre de « Caprice » donné par l'auteur d'un manuscrit (Reynaud). A la considérer sous sa forme chorégraphique », ajoute-t-il, « ce serait plutôt une volte qu'une courante » (comme la désigne S. de Brossard dans son manuscrit).

---

(1) Ce ton porte le nom d'une canarie de Gautier surnommée : « la chèvre », très célèbre à l'époque.

(2) On sait que le Tombeau de Mausole, une des sept merveilles du monde, est l'ancêtre des mausolées.

Ces six Tombeaux de Denys Gautier, encore marqués de cet esprit de recherches qui n'atteignent pas toujours leur but, semblent trouver leur aboutissement, une vingtaine d'années plus tard, dans l'art de Gallot et de Mouton. L'harmonie surtout a réalisé de grands progrès. Elle donne une impression de plénitude et d'aisance à peine entrevue jusqu'alors. Est-ce sous l'influence de l'italianisme qui se fait de plus en plus sentir sur la musique française ? Mouton en sera fort imprégné, Gallot n'y échappera pas non plus.

Comme presque toutes les familles de luthistes, les Gallot sont nombreux. Nous aurons affaire ici au vieux Gallot de Paris, Jacques, élève d'Ennemond Gautier, frère du vieux Gallot d'Angers ; né probablement au début du XVIIe siècle, mort vers 1690, Jacques Gallot fit une carrière de maître de luth et de virtuose dans la capitale.

Il est l'auteur de cinq Tombeaux dont trois s'adressent à des personnages célèbres : Henriette d'Angleterre, morte en 1670, Denys Gautier (1672) et M. le Prince (1686).

La mort si tragique de Madame, donne à Gallot l'occasion de dédier à la duchesse d'Orléans une courante dont l'intensité douloureuse est soutenue d'un bout à l'autre par une mélodie qui évoquerait les sons liés des instruments à archet.

C'est dans le rythme souple du « véhicule de la grâce », comme on appelait alors la courante, que s'égrènent de multiples ornements opposés à des harmonies graves et tristes. Cette courante semble évoquer le portrait de la princesse tracé par Bossuet dans son oraison funèbre : « Sous un visage riant, sous cet air de jeunesse qui semblait ne promettre que des jeux, elle cachait un sens et un sérieux dont ceux qui traitaient avec elle étaient surpris »...

Est-ce une démarche de reconnaissance qui poussera Gallot à écrire le TOMBEAU DE MADAME ? L'obscurité qui recouvre encore sa biographie ne nous a pas permis de le savoir. Mais c'est incontestablement dans un but de gratitude qu'il dédia à Denys Gautier son maître, le BOUT DE L'AN DE M. GAUTIER, comme le fit également son confrère Charles Mouton dans une « Oraison funèbre ».

Le « Bout de l'an de M. Gautier » est une allemande. Dédié à un luthiste, ce Tombeau fait preuve de grands raffinements d'écriture. Alors que dans les œuvres précédentes, les auteurs n'engageaient que deux voix à la fois, ici le contrepoint est à trois parties qui évoluent par degrés conjoints ou intervalles resserrés.

Le dernier Tombeau que nous puissions dater chez J. Gallot est celui de M. LE PRINCE (+ 1686) qui ne se trouve pas dans son livre gravé. Cette allemande du vieux Gallot apparaît comme un sommet dans l'œuvre du luthiste. La grandeur et la noblesse qui s'en dégagent dépassent l'instrument. On évoque un orgue, peut être même un orchestre. Les notes répétées, le rythme qui sera repris par Beethoven et Chopin prennent ici une ampleur digne des plus belles marches funèbres. L'influence du récitatif italien se fait sentir. L'auteur se souvient du chromatisme de Monteverde dans une montée déchirante. Mais une phrase un peu naïve dans un climat aussi dramatique, donne par sa nuance légèrement frivole, un plus grand relief à l'émotion.

Comme D. Gautier, Gallot s'est également illustré dans le domaine fictif : « Tombeau des Muses », et la « Belle Affligée, Tombeau ». Ces deux pièces ne figurent pourtant pas dans son livre gravé à côté des autres. Le TOMBEAU DES MUSES se trouve dans le ms. de Saizenay [1].

J. Gallot fait présager dans ce Tombeau les plus beaux airs de Rameau. Avec son attaque sur la note la plus aiguë du luth, qui semble un cri de douleur, sa plainte se poursuit avec l'insistance des notes répétées, avec ses marches ascendantes qui piétinent avant de prendre leur essor, ses chromatismes et ses arrivées sur la sensible. Comme souvent chez Gallot, la sensible est parfois résolue à l'octave inférieur ou supérieur. Les cadences, plus simples qu'ailleurs, n'arpègent pas l'accord final. Cette simplicité ajoute encore à l'impression de grandeur un peu pompeuse qui se dégage de cette œuvre.

---

(1) Sa présence dans ce manuscrit portant la date de 1699 avec la mention : « cette œuvre ne figure pas dans son livre gravé », prouverait peut-être que sa composition serait postérieure à la parution de son livre (vers 1673).

La BELLE AFFLIGÉE, TOMBEAU ne se trouve que dans un manuscrit ayant hier appartenu à M. Prunières. Le style et l'écriture en apparaissent assez différents. La tonalité majeure éclaire l'œuvre d'une lumière nouvelle ; l'auteur ne s'intègre pas au chagrin de la belle affligée, mais laisse libre cours à son imagination pour faire dialoguer deux voix, souvent en imitation et qui s'appuient à des cadences brodées. C'est une œuvre bien française, qui garde simplicité et pudeur et dont le lyrisme peut déjà faire pressentir les sarabandes de Jean-Sébastien Bach.

◆

Elève des Gautier, Charles Mouton (1626 + vers 1699), l'un des derniers représentants du luth en France, subit profondément l'influence de J. Gallot. Se sont-ils connus ? Ont-ils apprécié leurs œuvres réciproques ? Le simple bon sens le ferait croire quand on les compare.

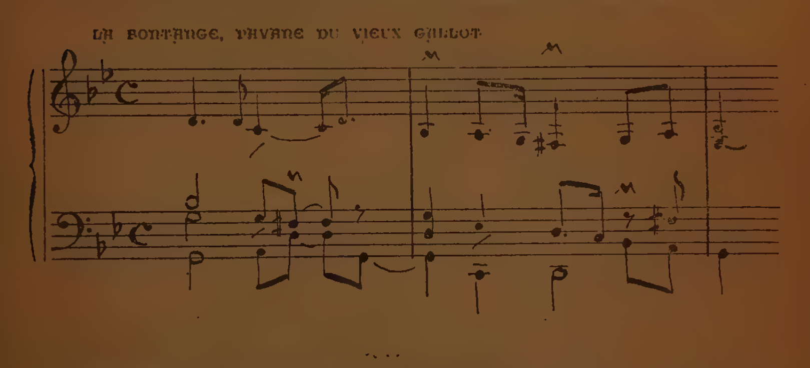
Mouton, qui vécut probablement plusieurs années à Turin, rapporta de son voyage un goût prononcé pour le récitatif italien, le bel canto et son lyrisme. Il succéda à Denys Gautier dans la faveur du public à la fin du siècle. Ses relations dans la haute société et à la cour lui permirent de connaître d'illustres personnages dont il se fit apprécier comme virtuose et maître de luth. C'est ainsi qu'il écrivit un *Tombeau de Madame* (1670) et un *Tombeau de Madame de Fontange*. Le premier emprunte à la pavane en trois parties son cadre. C'est dans un esprit différent de Gallot que Mouton rend un hommage à la princesse. Il ne peint pas le personnage, mais bien son propre chagrin, avec un lyrisme tout italien. Il use avec plus de succès de chromatismes, des notes répétées et des accords arpégés. De subtiles imitations donnent à son style plus de cohésion. Malgré tout, le développement deux fois arrêté par les doubles barres de mesure, reste encore un peu court [1].

---

[1] Dans le ms de Milleran se trouve une pièce intitulée le *Départ de feue Madame, courante* composée, sans doute postérieurement, et en tous les cas, baptisée après coup, car dans son livre gravé, elle porte le titre « le départ, courante ». Ces deux pièces disent l'affection que Charles Mouton portait à la princesse.

Pour l'Oraison funèbre de Monsieur Gautier, Mouton adopte la forme *suite* qu'avait employée déjà le dédicataire dans le *Tombeau de Lenclos*. C'est d'ailleurs avec Mouton que la suite atteindra sa forme définitive au luth. Cette suite en *si mineur* de onze courtes danses qui s'enchaînent sans interruption, souvent même sans cadences parfaites, est ouverte et terminée par deux allemandes : évocation du maître et de l'ami *vivant*, hommage à D. Gautier, *luthiste*.

Le Tombeau de Madame de Fontange (1) nous met en présence d'un des exemples les plus frappants d'imitation entre



deux luthistes au XVIIe siècle. Ce « Tombeau » nous apparaît, en effet, comme une copie à peine variée de *La Fontange*,

(1) Il s'agit ici de la dame d'honneur de Madame, mère du Régent, qui succéda à Mme de Montespan comme favorite de Louis XIV. On sait qu'ayant perdu sa beauté à la suite d'une couche, elle se retira à l'abbaye de Port-Royal où elle mourut en 1681.

pavane du vieux Gallot. Mouton suit pas à pas le canevas tracé par son prédécesseur. Il se contente de déplacer certains rythmes, certains accents, d'ajouter des notes de remplissage, des tremblements, de préciser la manière d'arpéger certains accords. Mais ici et là, même ligne mélodique, mêmes harmonies, même construction (trois parties), même tonalité (*sol mineur*)... Seul le caractère chorégraphique de la « Pavane » disparaît complètement chez Mouton. Le *Tombeau de Madame de Fontange* ne porte pas de titre de danse.

Malgré ces ressemblances frappantes, nous pouvons mesurer l'évolution du style entre ces deux auteurs. Si Gallot reste gauche, si nous décelons chez lui quelques platitudes, Mouton semble maître de ses moyens, et, tout en suivant le canevas de Gallot, il y ajoute ses raffinements d'écriture et sa personnalité.

Comme ses deux confrères, Charles Mouton n'a pas échappé au plaisir de composer un Tombeau adressé à un personnage fictif : LE TOMBEAU DE GOGO. Qui était ce mystérieux dédicataire au nom burlesque ? On ne trouve guère d'origine à ce nom avant le milieu du XIXe siècle. Balzac et Daumier l'employèrent pour désigner un bonhomme naïf comme le personnage crédule de Robert Macaire. Ce n'est donc probablement pas un pseudonyme péjoratif, mais peut-être comme le prétend Oscar Fleisher, le nom d'un perroquet défunt. Nous inclinerions assez pour cette dernière conjoncture, en souvenir de l'*Epitaphe de l'Amant vert,* par Jean Lemaire (début du XVIe siècle) qui fut mise en musique à quatre voix. L'amant vert était le perroquet de Marguerite d'Autriche qu'on disait avoir été amoureux de sa maîtresse.

Dans sa préface au *Tombeau de Gogo,* Mouton « advertit ceux qui ne seront pas beaucoup advancez au luth, de ne pas commencer par le *Tombeau de Gogo,* estant [la pièce] la plus difficile de toutes. Cela pourrait les rebuter ».

En effet, son écriture y semble presque dépasser les possibilités instrumentales du luth. Pas de rythme haché si cher aux luthistes, mais un rythme continu, brisé par les accords et les intervalles arpégés. Le style atteint à un très grand

équilibre, qui fait de cette œuvre, une des plus belles de Charles Mouton, bien qu'elle paraisse antérieure à ses autres Tombeaux. Sa place au début de son premier livre gravé, l'indiquerait assez.

◆

Avec Gallot et Mouton, nous avons l'impression d'atteindre le sommet de la musique française de luth au XVIIe siècle. Mais dès la fin de leur carrière, la décadence de l'instrument commence à se faire sentir. On lui préfère le théorbe, dont les cordes graves permettent des harmonies plus pleines. C'est ainsi que Robert de Visée (né à Pavie vers 1630), théorbiste et guitariste de Louis XIV, continuant la tradition des luthistes, composera plusieurs Tombeaux, certains même pour le luth.

Cependant, quand il écrit pour le luth, c'est en guitariste et en théorbiste qu'il pense. Il va même jusqu'à transcrire au luth certains de ses Tombeaux primitivement écrits pour guitare. On peut donc difficilement assimiler ses œuvres à celles d'un pur « luthérien ».

Le luth et le théorbe ne tarderont pas à laisser définitivement la place au clavecin. Après leur déclin, le Tombeau n'apparaîtra que rarement dans la musique du XVIIIe siècle dans des œuvres de circonstance, souvent prétentieuses ou niaises.

Quant aux hommages funèbres de la Révolution, ils font appel à la grandiloquence, et méconnaîtront de plus en plus la sincérité, l'émotion intérieure et profonde des Tombeaux pour instruments solistes.

Monique ROLLIN.

Sur quelques motets anonymes
DU XVIIe SIÈCLE

"LIVRE de musique appartenant à Melle Marie d'Avejean, Nevers 1705. De notre 3è monastère de la Visitation rue du Bacq à Paris".

Tel se présente à nous le titre d'un recueil de motets anonymes de la fin du XVIIe siècle [1], motets qui, pour être si longtemps restés dans l'oubli, n'en mériteraient pas moins pour leur écriture française et la beauté particulière de leurs lignes mélodiques, la faveur d'une exécution [2].

Ce recueil comprend une trentaine de motets à deux ou trois voix, *a capella*, sur texte latin. Quatre ont été composés en l'honneur de saint François de Sales ou de divers saints ou saintes ; les derniers sont des motets au Saint-Sacrement.

---

(1) Bibliothèque de l'Arsenal, M 949.

(2) *MOTETS A DEUX VOIX*

Ad te recurrimus (St Fr. de Sales).
Alleluya.
Assumpta est.
Assumpta est.
Assumpta est... Alleluya.
Ecce super montes (St Fr. de Sales).
Laudate Dominum omnes.
Magnus Dominus.
O Candor lucis aeternae.
O Felix et dilecta conviva.
O Oliva fructifera (St Fr. de Sales).
Ostende nobis.

MOTETS A TROIS VOIX

Aperi nobis.
Assumpta est.
Festivae virgines volate.
Hic est panis vitae.
Laudate Dominum omnes.
Magdelena amore saeculi vulnerate.
O admirabile commercium.
O Candor lucis aeternae.
O mysterium ineffabile.
O sacrum convivum.
O venerandum cor Jesu.
Quis sacros vultus (St Fr. de Sales).
Tali pastus alimento.
Triumphat in coeli Salesius.
Vestras o virgines (St Augustin).

Née à Nevers en 1693, Marie de Banne d'Avejean, à qui appartenait le livre, vit sa première éducation confiée aux Sœurs de Nevers, et ce, d'autant plus facilement que son oncle maternel Monsieur de Valot, évêque du diocèse, en protégeait le monastère. Placée ensuite comme élève au monastère de la rue du Bac à Paris, en 1706, elle y fit profession et après être passée par tous les emplois du monastère, en devint la supérieure, avant de mourir en 1758.

Fondé en 1660, ce Troisième monastère de la Visitation de Paris fut incendié et pillé ; reformé à Boulogne-sur-Mer, il fut à nouveau brûlé en 1944 : c'est dire combien les archives en peuvent être pauvres...

De cette trentaine de motets, une moitié est écrite à deux voix, et l'autre à trois. Certains sont même soutenus par une basse continue ; quelquefois deux dessus de violes y sont ajoutés.

Leur style les apparente à ceux que pouvaient écrire à la fin du XVIIe siècle des auteurs comme Bernier, Campra, Gervais, Lalouette ; c'est dire que si la ligne mélodique s'écoule à la façon française avec ses ornements, ses intervalles et ses cadences venues de Lully, la forme et surtout le maniement des parties, très souvent contrapuntiques, révèlent des origines et des richesses plus apparentées à M.-A. Charpentier qu'au surintendant de la musique.

Il n'est pas possible dans ce court article de faire une étude détaillée de ces motets, mais il faut signaler la beauté de certains d'entre eux, spécialement ceux-ci : *Triumphat in coeli Salesius, Laudate Dominum, Assumpta est Maria* (enchaîné à un *alleluia*), ce dernier motet écrit en forme de rondeau, comme le faisait M.-A. Charpentier. Ces quelques motets parmi les autres dénotent un musicien de classe, dont nous ignorons le nom.

On a pu remarquer qu'à deux exceptions près, tous ces motets étaent écrits *à capella :* ou bien la musique instrumentale n'a pas été relevée par le copiste (une Visitandine) ou bien elle n'existe pas ; nous penchons pour cette solution qui

indiquerait que les motets furent composés pour l'usage personnel des Visitandines.

En effet, les instruments de musique sont absolument interdits par la règle de la Visitation, tant à l'intérieur du monastère qu'au chœur. Mais à l'intérieur de la chapelle, qui est hors de clôture, les musiciens, ou personnes amies du monastère — peut-être groupés dans la nef (?) —, peuvent accompagner au violon, à l'orgue, et chanter, ce qu'elles veulent, au Salut du Saint Sacrement. Dans le cloître, à l'intérieur de la clôture, existent des petites chapelles, ou oratorios, dédiés à la Sainte Vierge, au Sacré-Cœur ou aux saints ; là, les Visitandines chantent des cantiques selon les fêtes, et presque toujours à deux ou trois voix (soprano, ténor, contralto), sans accompagnement d'instruments.

Il est donc probable que les motets du manuscrit de l'Arsenal ont été notés et gardés pour ces circonstances, tant à Paris qu'à Nevers.

De tous ces motets, quatre sont consacrés à saint François de Sales, fondateur de l'ordre. Si l'on s'en rapporte à « la relation de ce qui s'est passé à la solennité de la fête de la Béatification de notre Bienheureux Père saint François de Sales en 1662 », ou bien à l'occasion de sa Canonisation en 1668, on découvre le caractère grandiose des manifestations qui eurent alors lieu, et la part qu'y prit la musique.

Les Visitandines, manquant même à leur règle, *y vinrent participer à l'exécution de motets et d'un Te Deum* (dont on ne signale pas le nom d'auteur), exécution qui groupait « trois chœurs et où il y avait en outre les voix des orgues, serpents, cornets, basses, et dessus des violes et épinettes ». Cette relation (1) signale plusieurs fois l'exécution de motets en l'honneur du Bienheureux : « motets composés par un des musiciens de la cathédrale ». De même, une lettre circulaire du

(1) Je dois remercier ici bien vivement la Sœur Archiviste du troisième monastère de Boulogne-sur-Mer, qui m'a aimablement transmis ces documents, extraits d'archives qui subsistent dans ce couvent.

monastère de Nevers (avril 1698), rappelle que chaque année, à l'occasion de la fête du saint Fondateur, après l'office à la cathédrale, le chapitre venait en procession chanter en l'église des Visitandines un motet « en musique ».

Ainsi, bien qu'il ne soit pas possible de déterminer avec exactitude l'auteur de nos motets, on peut penser qu'ils furent composés par un chanoine de la cathédrale de Nevers, à la fin du XVIIe siècle, certains à l'occasion de la fête annuelle de saint François, les autres pour célébrer divers saints, et ce, dans les chapelles du monastère, ce qui explique la non participation des instruments.

Peut-être l'auteur de ces motets figure-t-il parmi ces quelques noms des maîtres de chapelle de la cathédrale de Nevers au XVIIe sècle, tels : Jean Frezeau, Pierre Baydon (1658), Jean Jollivet, Jean Chaptard, François Fleury, Octave Signelay (1678), Louis Comédé, Ferrand, Bouquenot, ou de la Rue.

Quoiqu'il en soit, il est intéressant de constater qu'il existait à Nevers un musicien capable de rivaliser avec les compositeurs officiels de la Cour... ou de la Ville.

Guy MILLÊTRE.

NOTES et DOCUMENTS sur la capitation payée par les Musiciens de Paris en 1695

Le carton Z^{1H} 657 des Archives nationales contient plusieurs listes — ou rôles — nous apportant, pour 1695, les noms des artistes qui exerçaient leur métier à Paris et qui furent astreints à payer la capitation. Ces listes groupant « organistes et professeurs de clavecin », « musiciens symphonistes », « sieurs académistes de danse », « maîtres à danser et joueurs d'instrument », offrent à l'historien un particulier intérêt, car il apercevra à travers elles toute l'organisation de la musique à Paris à une date déterminée. De la classification qui a été proposée par le prévôt des marchands et des échevins de la ville, il pourra sans doute tirer quelques conclusions sur la hiérarchie à laquelle le monde des musiciens était soumis.

Le classement même de ces différentes listes dans le carton ci-dessus désigné, nous indique quelle était l'importance relative des catégories envisagées. Au sommet de la hiérarchie, subdivisés en trois classes auxquelles il y aura lieu d'ajouter celle des suppléants ou assistants, les organistes ou professeurs de clavecin : vingt-sept pour la première classe, trente-quatre pour la seconde, dix-neuf pour la troisième, quinze pour les suppléants. En tout près de cent organistes et clavecinistes à Paris, ce qui n'a rien d'étonnant si, aux tribunes des paroisses, nous ajoutons celles des couvents. Les maîtres appartenant à la première classe versent 15 livres, ceux de la seconde classe 10 livres, ceux de la troisième 5 livres. Suivant leur capacité et leur emploi, suppléants et assistants payent de 2 à 10 livres. Soulignons dès l'abord combien ces maîtres si respectés sont peu taxés à les comparer aux artistes ou aux musiciens qui

font partie des catégories suivantes. Si l'organiste et le claveciniste tient un instrument à l'église ou dans une chapelle privée, il est assez peu payé [1] ; professeur de composition, c'est toujours l'organiste ou le claveciniste qui initie à son art ceux qui se destinent à la musique et l'on ne pense pas que l'enseignement soit pour lui d'un très grand profit [2].

C'est l'un des maîtres organistes appartenant à la première classe, Médéric Corneille, titulaire de l'orgue de Notre-Dame, qui a été chargé de percevoir cet impôt à domicile auprès de ses collègues. Les listes qui lui ont été confiées sont par lui-même surchargées d'annotations susceptibles de nous fournir des renseignements complémentaires, sur sa mission, sur ses émules, sur l'accueil qu'il a reçu.

Il perçoit 15 livres auprès des maîtres de la première classe : Nicolas Gigault [3], Médéric Corneille, Des Lions [4], Verdier, Montalan [5], De La Guerre [6], De La Guerre [7], Houssu [8], Thomelin [9], Le Maire [10], Fouquet [11], Dandrieux [12]. Gar-

---

(1) A titre d'exemple, signalons pourtant que Lebègue est engagé à Saint-Merry en 1664 aux appointements de 400 livres par an, ce qui constitue un très important traitement à le comparer à celui de ses émules.

(2) Un contrat d'apprentissage, publié récemment par Marc Pincherle (R.M. n°s 97-98), nous apprend qu'en 1617, Balthasar Racquet, organiste de Saint-Germain l'Auxerrois, s'était engagé à enseigner la musique pour deux ans au jeune Augustin Vauldran, moyennant la somme forfaitaire de 100 livres pour dix-huit mois, le disciple ayant à venir deux fois par jour chez le maître !

(3) Gigault (Nicolas), organiste de Saint-Nicolas des Champs.

(4) Des Lions (Marin), organiste de Saint-Etienne du Mont.

(5) Montalan (Claude Rachel de), organiste de Saint-André des Arts ; gendre de Molière.

(6) De La Guerre (Jérôme), organiste de la Sainte-Chapelle.

(7) De La Guerre (Marin), organiste de Saint-Séverin.

(8) Houssu (Edmé), organiste des Saints-Innocents.

(9) Thomelin (Louis-Jacques), organiste de Saint-Jacques de la Boucherie.

(10) Le Maire, parent de Lebègue, organiste.

(11) Fouquet (Claude), organiste de Saint-Eustache.

(12) Dandrieux (Pierre, l'abbé) organiste de Saint-Barthélémy.

nier [13], Raison [14], Marchand [15], Sassin, Buterne [16], Burette, Grand Chaume, Danglebert [17], Danglebert cousin, Martin, Le Camus [18], Le Roux [19], Larchat, Desgrigny [20], Couperin [21].

Auprès des maîtres de la seconde classe, il percevra 10 livres: Geoffroy [22], de La Grive, de La Vergne, Braslé, Jacquet [23], Jacquet fils, Houssu [24], Caron, Damour [25], Merault, Pithet [26], Orry, de La Brune [27], Piroye [28], Fouquet [29], Baltazard, de Lizoret, Garnier l'aisné [30], Bourgoin, Dupré, de Lair, Gran-

---

(13) Garnier (Gabriel), organiste de Saint-Louis des Invalides.

(14) Raison (André), organiste de Sainte-Geneviève.

(15) Marchand (Louis), organiste des Jésuites de la rue Saint-Jacques.

(16) Buterne (Jean), organiste de Saint-Paul, de Saint-Etienne du Mont, de la Chapelle royale.

(17) D'Anglebert (Jean Baptiste Henri), claveciniste de la Chambre du Roi.

(18) Le Camus (Charles ?), violiste ordinaire de la musique du Roi.

(19) Le Roux (Gaspard), maître de clavecin.

(20) De Grigny (Nicolas de), organiste de Saint-Denis.

(21) Couperin (François), organiste de Saint-Gervais et de la Chapelle royale.

(22) Geoffroy, organiste de Saint-Nicolas du Chardonnet.

(23) Beau-frère de Marin de la Guerre, frère d'Elisabeth, la claveciniste, Pierre Jacquet était organiste de Saint-Louis en l'Ile.

(24) Houssu (Antoine), frère d'Edmé, organiste de Saint-Leu-Saint-Gilles et de Saint-Jean en Grève, où il succéda à Michel Delalande en 1691.

(25) Damour (Charles), fils de François Damour, organiste de St-Germain l'Auxerrois, succéda en cette charge à son père le 15 avril 1667. † 1700.

(26) Pitay, élève de Lebègue, organiste de la Madeleine en la Cité.

(27) De la Brune, organiste de Saint-Roch.

(28) Piroye (Charles), organiste des Jacobins de la rue Saint-Honoré.

(29) Fouquet (Pierre) l'aîné.

(30) Garnier l'aîné, peut-être le père ou le frère de Gabriel Garnier.

tin [31], de La Lande [32], Le Vasseur, Roannes, de Bordeaux, Amphritte, Renaut, Normandeau, Mahieux [33], Marche, Alexandre, Chapuys, Humblot.

Cinq livres seront demandées seulement aux organistes et clavecinistes de la troisième classe : Debas, Houdan [34], de Vau, Fouquet [35], Landrin [36], Durand, Darlois, Richard, Pinau, Eluard [37], Denis, Folere, Bournonville, Gravier, Bazoche, Hallé, Huet, Sauvé, Cailly.

Quant aux suppléants et assistants, ils payent soit dix livres (Louis Denis [38], l'abbé Lion [39], Le Tellier père et fille), soit sept livres et dix sols (la veuve Racquet [40], la veuve Le Clerc [41]), soit cinq livres (Pivain, Clerambault [42], Romacan, Collignon, Boullet, Mademoiselle Du Doit [43], Dieupart [44], Totin [45]), soit deux livres dix sols (Gommier, Mademoiselle Des Ruisseaux).

---

(31) Grantin (Noël), organiste des Grands Augustins.

(32) Delalande (Michel Richard), sous-maître de la Chapelle du roi, surintendant de la musique de la Chambre, ancien organiste en diverses églises parisiennes... ou son frère François, organiste de Saint-Jean en Grève.

(33) Mahieux (Henri), parent de Lebègue, violoniste et organiste ; il remplacera Lebègue à Saint-Merry en 1702.

(34) Houdant (?), organiste de l'Hôpital de la Trinité.

(35) Fouquet cadet, organiste de Saint-Victor.

(36) Landrin (Jean ?), parent de Garnier, qui lui succéda à Saint-Louis des Invalides en 1702.

(37) Eluard (Charles), organiste de Saint-Hippolyte.

(38) Denis (Louis), facteur de clavecins du Roi, fils de Jean Denis (+ 1672), organiste de Saint-Barthélémy.

(39) Lion (l'abbé), clerc du diocèse de Toulouse, qui vivait rue Simon le Franc chez Lebègue dont il était sans doute le suppléant à Saint-Merry.

(40) Racquet (Jean), + 1689, organiste de Notre-Dame.

(41) Le Clerc, organiste de Saint-Jean en Grève.

(42) Clerambault (Dominique ?), un des vingt-quatre violons du roi, père du célèbre Louis-Nicolas Clérambault.

(43) Un Pierre Du Doit était, en 1677, organiste de l'Hôtel-Dieu.

(44) Dieupart (Charles), claveciniste.

(45) Totin (Jean-Baptiste), organiste à Saint-Cyr, neveu de Nivers.

Médéric Corneille sera payé pour son travail de collecteur. Il touche notamment trente livres sur les quatre-vingt-dix qu'il a recueillies auprès des suppléants ou particuliers, chiffre dont la démesure s'explique peut-être par le fait que ces quinze instrumentistes, peu connus, sont difficiles à atteindre.

Cette première liste nous fournit en outre des indications qui ne sont point négligeables en positif ou en négatif. Nous apprenons par exemple que le métier d'organiste paye peu son homme, puisque un Sieur de La Guerre, qui tient pourtant l'orgue de la Sainte-Chapelle du Palais, est en même temps l'un des directeurs de la « Monnoye » et qu'il a payé comme tel cinquante livres. Louis-Jacques Thomelin a déjà versé dix livres à un autre quartenier (M. Chauvin) ; à quel titre ? Nous l'ignorons. Sans doute exerce-t-il un autre métier. Il en va de même pour Damour, qui a payé six livres, pour Amphritte, qui en a versé cinq comme courtier de vins, pour Normandeau, « déchargé de moitié », car « c'est un garçon tapissier travaillant à journée », pour Pineau, déchargé de cinquante sols « comme commis aux aides », pour Verdier, déchargé de trois livres « suivant la quittance du garde des merciers ».

Certains organistes se trouvent exemptés, car ils se sont déjà libérés à titre d'officiers de la Maison de Philippe d'Orléans, frère du Roi. Ainsi en est-il pour Garnier, pour Martin Baltazar, Dupré, qui sont tous intitulés « officiers de Monsieur » ou « musiciens de Monsieur ». Citons encore quelques exceptions. Si Le Maire a été déchargé, c'est que sa femme a payé dix livres comme lingère. On s'étonne que Jean-Baptiste Henry d'Anglebert, claveciniste de la Maison du Roi, soit « modéré » de quinze à sept livres. Quant à Renaut, on en tire cinq livres « avec peine », car « c'est un vagabond qui n'a point de demeure asseurée ». Sans doute très pauvre, Houdan n'a pu verser un sou au sieur Corneille. Bazoche a quitté Paris pour Strasbourg. Hallé en a fait autant pour la Normandie, mais, sa conscience une fois libérée, car il a payé la moitié de sa taxe avant de quitter la capitale...

On s'étonne de ne pas rencontrer sur cette liste le nom des deux plus vieux organistes de la Chapelle royale : N. Lebègue

et G. Nivers, par ailleurs titulaires de tribunes parisiennes, alors que ceux de leurs collègues Buterne et Couperin s'y trouvent. Auraient-ils été taxés d'après une autre liste qui ne nous est pas parvenue ?

Derrière les organistes, clavecinistes et professeurs de composition, la hiérarchie musicale groupe la corporation des *musiciens symphonistes*, catégorie sur laquelle il paraît actuellement difficile de donner des précisions et qui semble devoir être distinguée des simples « joueurs d'instruments », dont il sera question plus bas. Bornons-nous à constater qu'une minime partie des noms qui vont suivre nous sont connus et que certains d'entre ces artistes se retrouveront sur la liste des « compagnons qui montrent à danser ou à jouer des instrumens ».

Ces « simphonistes », que l'on peut supposer soit compositeurs, soit virtuoses appelés à jouer en groupe ou en « bande », paieront à la capitation de cinq à quinze livres suivant l'autorité qui s'attache à leur nom. Ont payé quinze livres: Dubut(46), Mouton (47), Gallot (48), Le Moyne (49), Visée (50), Maltot (51), Gillier (52), Laneau (53), Histier(54), Hardy, Forcroy fils (55), Valleroy, Teobalde (56).

---

(46) Dubut, sans doute le « fils », un des plus célèbres luthistes de France.

(47) Mouton (Charles), luthiste, et illustre compositeur pour le luth.

(48) Gallot (Jacques), dit le Jeune, célèbre luthiste.

(49) Le Moyne (Etienne), violiste de la Chambre.

(50) Visée (Robert de), joueur de guitare de la Chambre du Roi.

(51) Maltot, théorbiste de l'Opéra.

(52) Gillier (Pierre), musicien du duc d'Orléans : ou son frère Jean Claude, contrebassiste de l'Opéra.

(53) Un Pierre Henry Lagneau était « joueur de petit luth de la Chambre du Roi » à cette époque.

(54) Histier ou Ithier (Léonard), luthiste ; maître de luth des pages de la Chambre.

(55) On rappelle qu'Antoine Forqueray, violiste de la Chambre et célèbre compositeur, était lui-même fils de violiste.

(56) Teobaldo dé Gatti, contrebassiste italien à l'orchestre de l'Opéra.

Ont payé dix livres : Jacquesson, Balu, Lefevre, Lefevre, Lasaux, Fauque, Mattelin, Frelon, Forcroy père, Carron de Berry, Perrine [56 bis], La Pommeraye, Berthet, Desfontaines, Rousseau, Mademoiselle Le Tellier, de La Barre [57], Dubuisson, Genevois, Mademoiselle Merger, Fossias, Machy, Aubin.

Ont payé cinq livres : Chabrun, Cheron, Joury, de Laure, Dugens, Dages, Vincent, Rochebrune, de La Traverse [58], Lobin, de Launay, Jouat, Bayonne, Vincent Hardy, Baudin, Desvoyes fils, Meulard, Mademoiselle Henry, Mademoiselle Georges, Mademoiselle Lamy, Dandrin, Deschamps, Guenin, Dieupart fils [59], Clerambault fils [60], Reffier fils, Sollera.

Soit environ soixante-cinq musiciens dont les adresses sont données, ce qui n'était pas le fait pour la liste précédente. Ce rôle comporte également plusieurs annotations susceptibles de jeter quelque lumière sur une corporation dont l'organisation détaillée nous échappe encore. Ainsi apprenons-nous que, faute de pouvoir vivre, certains artistes exercent deux métiers: Dubut est receveur des timbres, Balu maître à danser, Mattelin mercier, Chéron faiseur d'instruments, Dugens, Forcroy père et Meulard, maîtres à danser, Dieupart, organiste. Appartiennent à la Maison du Roi et ont payé à ce titre déjà : Histier (maître de luth des pages de la musique), Reffier, Forcroy fils, Le Moyne. Gillier et Laneau émargent à la Maison de Monsieur. D'autres artistes n'ont pu être touchés ou n'ont pu verser, car leur domicile n'a pas été découvert, ou bien ils sont trop pauvres : Perrine « n'a pu payer que la première moitié à cause de sa pauvreté »; La Pommeraye est logé en chambre garnie ; Bayonne, Hardy et Berthet se sont enfuis pour échapper à la collecte ; Desvoyes fils « est un enfant de treize ans qui ne « montre point à joüer »; la veuve Henry est une « pauvre fille gagnant sa vie a faire du point », de même

(56 bis) Perrine, luthiste, auteur d'un célèbre « Livre de musique pour le luth ».

(57) De la Barre (Pierre Chabanceau), luthiste de la Chambre.

(58) De La Traverse, ordinaire de la musique du Roi.

(59) Dieupart (Nicolas), joueur de cromone et flûte.

(60) Clérambault (Louis-Nicolas), alors âgé de dix-huit ans.

que la veuve Le Tellier. L'on s'étonne enfin de ne point trouver sur cette liste le nom de Marin Marais, violiste du Roi et professeur parisien bien connu.

*

Organistes et musiciens symphonistes ne sont pas les seuls artistes parisiens à payer la capitation. Voici que trois listes, qui se répètent et se recoupent, nous apportent les noms d'un groupement plus important — celui des « maîtres à danser (ou des compagnons quy montrent a danser) et des joueurs d'instrumens » — dont les membres doivent également se libérer de l'impôt. Si l'historien de la musique n'éprouve aucune peine à distinguer les maîtres à danser, entendez : les baladins et les professeurs de danse, il aura quelque difficulté à établir un départ entre les musiciens symphonistes évoqués tout à l'heure et les joueurs d'instruments dont il est question dans les trois listes qui suivent. Un coup d'œil jeté sur chacune d'elles ne sera pas pour éclairer un problème qui paraît particulièrement ardu. Car voici, d'une part, près de deux cents noms (liste IV), de l'autre (réunion de deux « rolles » dont l'un, incomplet et non annoté, ne semble être qu'un brouillon ou une copie fournie au collecteur), près de trois cent cinquante noms (liste V), enfin quarante-huit noms (liste VI).

Sur la liste IV, nous avons relevé près de soixante-dix artistes qui figuraient déjà soit sur le « rolle » des organistes-clavecinistes, soit sur celui des musiciens-symphonistes : preuve certaine que chacun de ceux-ci exerce deux métiers de musicien, soit qu'il joue de deux instruments — l'un à clavier, l'autre à cordes ou à vent, — soit qu'il tienne un instrument et enseigne l'art de la danse. De menues indications placées sous chaque nom contribuent à enrichir à leur sujet notre information : plusieurs sont « déchargés » de l'impôt ou d'une partie de l'impôt exigé, au titre de ce « rolle », pour en avoir déjà payé à un autre titre ; certains appartiennent à la Maison de Monsieur ; quelques-uns certifient qu'ils ont réglé leur dû au « régiment de Fontenay ». Un assez grand nombre, sans moyen, n'a « point payé ». Répartis en trois classes, ainsi que dans les listes précédentes, ces artistes ne sauraient être tous ici cités. Parmi les organistes nous avons retrouvé entre autres

Corneille lui-même, les deux de La Guerre, Dornel, les deux Fouquet, Gigault père et fils, Le Roux, Montalant, les deux Houssu, Piroye, Marchand (1re classe), Delair, Eluard, Larchat (2e classe), Geoffroy, Pitais (3e classe). Parmi les joueurs de clavecin réapparaissent Denis père [60 bis], De Grand Chaume, Merault ; parmi les symphonistes, le guitariste de Visée, le luthiste Gallot, le hautboïste Hotteterre ; parmi les compositeurs d'airs de Cour, Gillier. Suivant leurs classes, ils sont les uns et les autres taxés de une à quinze livres, et s'ils ont déjà versé leur quote-part au titre d'une autre corporation, ils ne paieront plus ici qu'une dizaine de livres.

La liste V paraît nous mettre en présence de *tous* les maîtres à danser, professeurs de danse de Paris. Elle s'ouvre sur les treize noms des « sieurs académistes de danse », c'est-à-dire des plus grands baladins formés par Lully : Beauchamp, Saint-André, Pecourt, Boutteville, Lestang, Germain l'aisné, Germain le jeune, Balon, Magny père, Magny fils, Picquet, Barazé, De Caen. Chacun d'eux doit payer vingt-cinq livres, soit une somme égale à celle que versent certains instrumentistes de première classe au titre d'« organistes » (quinze livres) et de « joueurs d'instrumens » (dix livres). Suivent trois séries de danseurs groupés encore par classe et ayant à s'acquitter de six à quinze livres, de quatre à dix livres, de une à six livres.

Il est visible que ceux qui ont été chargés de recueillir ces sommes — les sieurs Duchesne, Aubert et Pezant — ont éprouvé de nombreuses difficultés à « toucher » chacun de leurs collègues et à les faire payer. Toutes les raisons sont bonnes qui permettent d'échapper au fisc : beaucoup d'absents; un tel a payé au régiment de Fontenay ; un tel renonce « à la maîtrise de danse »; un tel verse la moitié de ce qu'il doit et quitte son domicile ; cet autre « est pauvre, suivant le certificat de M. le Curé de la Madelaine »; Chabaroux l'aîné, valet

(60 bis) Il s'agit sans doute de Jean Denis II, qui, fils de Jean Denis I, organiste de Saint-Barthélémy, fut organiste de Saint-Séverin de 1670 à 1685 et dont nous avons ensuite perdu la trace. Cf. notre article *Un drame organistique en trois actes à St-Séverin au temps du Grand-Roi* (1670-1685) in *L'Orgue*, 1954.

de chambre de M. le duc de Valentinois, demeure à Versailles; Desjardins, « haubois des Mousquetaires » a payé à la dite compagnie ; Chapelain, à présent aubergiste, a « renoncé ». Plusieurs se sont fait délivrer par le curé de leur paroisse un certificat de complaisance, attestant leur pauvreté. On le voit, le monde des compagnons-baladins ordinaires se recrute dans le bas peuple.

La liste VI ne fait que recouper la précédente et mentionne les noms des baladins « déchargés » pour cause d'*absence*, de décès ou de cumul. On y apprend également que certaines sommes ont été « rendues » à des particuliers « à cause de leur extrême nécessité et pour les ayder à subsister ». Ces simples mots ne jettent-ils pas une lumière vive sur la triste condition du baladin ?

Mais peut-on mettre sa confiance en l'honnêteté de ceux-là mêmes qui doivent opérer la collecte de l'impôt ? Que le lecteur en juge par ce dernier document que nous publions *in extenso* et qui est le compte rendu de celui qui a été chargé de *vérifier* le travail des collecteurs de la communauté :

« 4 octobre 1696. Proces verbal fait par Lefebure, huissier de la Ville.

L'an mil six cens quatre vingt seize, le quatriesme jour d'octobre du matin, sur l'advis donné a Messieurs les Prevots des marchands et Eschevins de cette ville de Paris, que les Sieurs Duchesne, Aubert et Pezant, jurez en tiltre de la communauté des maistres a danser et joueurs d'Instruments de cette ville de Paris, chargez par mesd. Sr. de la recepte de la capitation de tout leurd. Communauté pour l'année derniere 1695, *avoient faict plusieurs malversations en lad. recepte et notament avoient déclaré* et mis en reprise par le Compte qu'ils ont rendu [61]..... *plusieurs desd. Maistres comme pauvres et absents de cette dite Ville, quoi quils ayent reçeu de chacun d'eux leurs capitations* et encorre auroient receü les capitations de plusieurs joueurs d'instruments comme violons, haulbois et autres, lesquels ils n'auroient compris dans le Rolle de leur dite Comunauté, ny tenu en aucune façon compte audit Sr

(61) C'est nous qui soulignons.

Boucot des sommes qu'ils ont receües d'eux...... je me suis transporté es maisons des particuliers cy apres nommez, desquels ont (sic) *pretend que les dits Duchesne, Aubert et Pezant ont receu leur Capitation sans en avoir tenu aucun compte,* a l'effet de connoistre s'ils ont payé ausdits susnommez, voir leurs quittances et les rapporter sy faire se peut ou en transcrire les sommes, ses dattes et signatures et du tout en dresser proces verbal pour connoistre de la verité de ce que dessus » (62).

Un dernier point reste à signaler. Le dossier que nous avons ouvert paraît incomplet et une liste manque à l'appel, celle des compositeurs (art religieux, art dramatique), chefs de chœur des grandes maîtrises paroissiales, ou mieux : sous-maîtres de la Chapelle Royale, chantres et compositeurs de la Sainte-Chapelle. Aucune raison pour que les uns et les autres échappent à l'impôt. Sans doute faut-il supposer qu'ils ont été frappés par ailleurs. Ou bien le « rolle » des compositeurs aurait-il été perdu ?

Il n'y aurait là que demi-mal. Car de toutes les listes des musiciens de Paris, elle est la plus aisée à reconstituer : nous aurions relevé ici les noms de Nivers, Lebègue, Marais, déjà cités, mais aussi ceux de M.-A. Charpentier, J.-B. Moreau, P. Collasse, Minoret, Goupillet, Campra, Chaperon, P. Robert, A. Danican Philidor, Lalouette, Bernier, Rebel, Desmarets. A cette liste enfin, il eut fallu ajouter sans doute celle de plusieurs artistes appartenant *essentiellement* à la Musique du Roi (Chambre, Chapelle, Ecurie) et ne figurant pas sur les « rolles » précédemment étudiés (le violiste Expilly, le luthiste Louis de Mollier, les vingt-cinq joueurs de violon, le flûtiste Descotteaux, le musette L. Brunet, le guitariste L. Jourdan de La Salle (63)).

Norbert DUFOURCQ.

---

(62) Il a fait le tour de soixante et onze domiciles et il s'est aperçu que tous les baladins marqués *absents* sur la liste avaient effectivement payé !

(63) Comprise la Musique du Roi — mais non les Chantres — notre art faisait donc vivre à Paris, à la fin du XVIIe siècle, environ 750 compositeurs, instrumentistes et maîtres à danser.

RELATIONS MUSICALES entre la France et l'Orient

AU XVIIe SIÈCLE

L'on délaisse trop souvent la musique lorsque l'on étudie, le XVIIe siècle, période initiale, sinon originelle, de ces relations intimes entre la France et l'Orient que le XVIIIe siècle vit s'épanouir jusqu'à l'apogée des années 1740-1760. Les Français du XVIIe siècle ne se contentèrent point de lancer la mode des Eventails à la Siamoise, ou de tisser avant 1690 la première des tapisseries de Beauvais sur l'Histoire du Roy de la Chine : ils savaient que dès 1601, les Jésuites avaient introduit la musique tonale polyphonique à la Cour de Pékin où ils prêtaient l'oreille à d'étranges concerts. Le *Mercure Galant,* les récits de voyages décrivent et analysent les confrontations premières des musiciens de France et des musiciens d'Orient. Des ambassadeurs orientaux ont pu se mêler à la vie musicale française du XVIIe siècle ; les chroniqueurs de l'époque les montrent surpris, admiratifs, enthousiastes. Les peuples mêmes d'Orient entrèrent en contact avec notre musique dont les missionnaires firent un instrument de propagande pour attirer ou s'introduire. Les voyageurs français écoutèrent instrumentistes et chanteurs, depuis les pays arabes jusqu'à la Chine. Lorsque l'on cherche à comprendre leurs réactions d'étonnement, d'incompréhension et d'orgueil avant que leurs oreilles habituées aient pris goût à cette nouvelle forme d'art, l'on se penche en fait sur le problème tout moderne de l'auditeur du XXe siècle, horrifié par l'inconnu d'une musique avant qu'il ne puisse en découvrir les finesses.

Les Orientaux s'initièrent vite à la musique occidentale du XVIIe siècle. En France, les ambassadeurs furent invités à l'écouter lors des fêtes, dans les fastes de la liturgie, dans les magies de l'Opéra. Ambassadeurs du Maroc ou d'Alger,

envoyés de Tripoli ou de pays plus lointains encore, ils dirent tous leur stupéfaction : « Ces Spectacles paroissoient plustost un enchantement qu'un effet de l'imagination des Hommes ». « L'Empereur de France surpassoit tous les autres Souverains jusque dans les Jeux ». Les Ambassadeurs de Siam restèrent en France assez longtemps pour que le *Mercure Galant* de 1686-1687 pût les montrer mêlés aux principales manifestations de la vie musicale. Ces hommes sensibles et fins apprécièrent rapidement notre musique profane, décorative ou intime, et notre musique religieuse.

Pour les Ambassadeurs de Siam la musique française déploya tous ses fastes. Lorsque le Roi leur accorda une audience à Versailles, ils traversèrent le grand escalier au bruit des fanfares de trente-six tambours et de vingt-quatre trompettes qui les suivirent. Ils virent dîner Louis XIV : « Le grand nombre des Instrumens qui joüoient pendant ce repas, obligea le Roy à leur faire dire que ce bruit estoit cause qu'il ne leur parleroit qu'après le Dîner ». Sur le Canal de Versailles, « toutes les Gondoles et tous les autres Bâtimens les accompagnèrent avec tous leurs ornemens, et agrez, et ces Bâtimens estoient remplis de Timbales, de Trompetes, et de divers autres Instrumens qui ne cessèrent point de joüer ». Au cours de leur voyage dans le Nord, ils entendirent souvent ces musiques où les cuivres dominaient ; à Ypres, par exemple, leur bateau portait « un grand nombre de trompetes qui joüoient alternativement et se repondoient les uns aux autres.»

A l'Opéra, ils se montrèrent moins surpris que les autres ambassadeurs par les prouesses des machinistes. Ils firent tout d'abord la connaissance de Lully : « Mr de Lully ayant esté les voir, ils le prièrent de dîner avec eux, si-tost qu'ils eurent appris l'estime dont le Roy l'honore à cause de la beauté de son Génie pour tout ce qui regarde la Musique. Ils se rendirent à l'Opéra, et Mr de Lully les receut à la porte de l'Académie ». Le premier Ambassadeur félicita personnellement une chanteuse, Mlle Rochoir, « qui l'alla voir après l'Opéra à l'Hostel des Ambassadeurs » ; il venait d'écouter *Acis et Galatée,* dans lequel il n'y a point de Machines, mais qu'il trouva

fort beau. Il vit aussi *Armide* « qui luy plut extraordinairement », et avant de quitter la France, l'*Inconnu* : « Ils prirent beaucoup de plaisir aux ornemens dont cette Pièce est remplie ».

Plus que la musique profane décorative, ils semblent avoir goûté la musique intime des concerts de chambre. Lorsqu'ils prirent contact avec cet art, des galanteries dissimulèrent peut-être leur étonnement : « Une Demoiselle qui chante fort bien, et qui a beaucoup de charmes pour se faire regarder, ayant esté chanter devant eux, on luy demanda ce qu'il trouvoit de sa voix, et il répondit *qu'il n'avoit point d'oreilles quand il avoit besoin de tous ses yeux* ». Ces Concerts se multiplièrent. Dans le Nord, chaque ville, chaque hôte les régalait de musique ; ainsi, à Lille, « un fort beau concert de voix et d'instrumens dura une heure et demie ». Ils s'intéressaient à tout ce qu'ils entendaient, demandaient le nom des Airs de violon, et s'étonnaient de voir intitulé *la Folie d'Espagne* un air qui paraissait très beau. A l'Hôtel de Guise, « ils témoignèrent plusieurs fois à Mademoiselle de Guise pendant le Concert, le plaisir qu'ils y prenoient ». Et lorsqu'ils entendirent le luthiste Galot à la fin de leur séjour, ils purent complimenter en toute connaissance un artiste qu'ils appréciaient : « Mr Galot, si fameux pour le Lut, ayant joué devant eux, l'Ambassadeur luy dit, *que depuis qu'il estoit en France il avoit entendu joüer plusieurs fois de cet Instrument, mais qu'il ne croyoit pas avoir oüy personne qui en eust si bien joué que luy*. Quelques jours après, le même Mr Galot l'invita à un Concert qui devoit estre composé des plus illustres de leur profession... Quand il fut finy, Mr Galot joüa seul du Lut, et l'Ambassadeur luy dit, *qu'encore qu'il crût que rien ne pouvoit estre ajoûté à la beauté du Concert, il y avoit des délicatesses dans ce qu'il jouoit seul, qui ne devoient pas estre confondües parmy le grand nombre d'Instruments, parce qu'on en perdoit beaucoup* ».

La musique religieuse les intéressa, les émut. Lorsqu'ils assistèrent à la Procession de l'Assomption à Notre-Dame, « la Musique leur parut très-belle, et ils firent par leur Inter-

prète plusieurs questions à Mr l'Abbé de la Mothe, qui les éclaircit de ce qu'ils souhaitoient sçavoir là-dessus ». Mais lors des Vêpres au Couvent de Montmartre, ils se montrèrent plus distraits : « Ils trouvèrent beaucoup de douceur dans le chant des Religieuses, et remarquèrent qu'elles n'avaient point levé leur voile pour les regarder ». A la Messe du Roy, « ils écoutèrent la Musique avec attention, et parurent y prendre beaucoup de plaisir ». Avant leur départ, ils entendirent « le *Te Deum* de M. de Lully aux Feüillans. Ils écoutèrent avec une extrême attention· ils remarquèrent les différentes expressions de la Musique, et le Premier Ambassadeur dit *que ses yeux avoient esté enchantés, ses oreilles charmées, et son cœur touché* ».

Il semble que l'orgue leur ait réservé des joies toutes particulières. Ils firent un détour pour aller à Saint-Merry « entendre les Orgues de cette Eglise qui ont la réputation d'être aussi bonnes que l'Organiste [Lebègue] est habile. Elles leur donnèrent beaucoup de plaisir ». Au cours de leur voyage dans le Nord, on leur fit souvent jouer les Orgues ; à Cambray, Arras, ou Saint-Jean des Vignes, partout ils se plurent à les écouter longuement. L'on peut même se demander si, parfois, ils ne sont pas montés à la tribune, poussés par la curiosité ou l'enthousiasme.

Lorsque les Ambassadeurs de Siam rentrèrent en leur pays, ils ne purent que décrire les beautés de la musique française. Bien superficielles auraient été ces relations si notre art n'avait pas pénétré chez les peuples d'Orient. Les contacts épisodiques furent nombreux : *Te Deum* célébrés par les Résidents français, rapports entre marins, ou grandes fêtes comme ce repas à la française que M. le Chevalier de Tourville organisa chez le Dey d'Alger au bruit incessant des trompettes. La musique occidentale fut introduite systématiquement par les Missionnaires au Levant, en Perse ou en Chine.

Les peuples du Levant furent particulièrement intéressés par l'orgue, l'instrument polyphonique par excellence, dont la construction les intriguait. Thévenot, dans la *Relation d'un voyage fait au Levant* (1664), décrit les Offices religieux à

Jérusalem, devant le Saint-Sépulcre : « Il y avoit un père Religieux qui jouoit de petites orgues qu'on avoit apportées exprez, à quoy prenoient grand plaisir tous les Turcs et Chrestiens Orientaux qui s'estonnoient fort qu'en remuant les doigts, on pût faire une si douce harmonie ». Quelques jours plus tard, « il y avoit une fort grande presse de Turcs et de Chrestiens à considérer de petites orgues qu'on avoit apportées là, dont un Religieux joüoit, ce qu'ils admiroient fort ». Le *Mercure Galant* de juin 1687 annonce que l'on a « envoyé à Jérusalem, par ordre de Sa Majesté une somme considérable... avec deux Orgues dont l'un a esté donné par M. le Bègue, Organiste du Roy et de Saint Médéric », celui-là même que les Ambassadeurs de Siam venaient d'applaudir.

La Perse était sans doute trop difficile d'accès pour que l'on y pût faire venir des orgues. Chardin, dans le Journal de son voyage en Perse et aux Indes Orientales (1687), parle des Missionnaires Capucins établis à Tifflis : « Il vint d'abord beaucoup de peuples à leur Eglise de Tifflis, attirez par la nouveauté du service, et d'une petite musique de quatre ou cinq voix, mêlées avec un luth et une épinette ». Cette épinette fut la cause d'un scandale. Au cours du festin pour les noces de la fille du Vice-Roi, « le Prince fit dire au Préfet des Capucins de faire apporter son épinette. Lui et son compagnon pensèrent enrager de la fantaisie du Prince ». Chardin s'étonna de ce « qu'un Préfet des Missions se fût prostitué jusqu'à faire le métier d'un violon devant un Prince Mahométan, dans une Assemblée d'Infidelles et d'Hérétiques, de Clercs et de Séculiers qu'on pouvoit appeller, en l'état où le vin les avoit mis, une troupe d'yvrognes. Quand l'Espinette eut été apportée, on la posa sur un carreau au milieu de la salle. Le Préfet fut obligé d'en joüer, et le Prince luy ayant fait dire de chanter et de joüer tout ensemble, il se mit à chanter le *Magnificat*, le *Te Deum*, le *Tantum ergo*, et puis des chansons et des airs de cour en Italien et en Espagnol, parce que l'air des hymnes ne réjoüissoit pas assez le Prince. L'épinette étoit fort mal accordée. Le Préfet en joüoit par dépit et étant tout blanc et tout cassé d'âge et de fatigues, on peut juger que son concert

étoit un fort méchant divertissement. Il fit pourtant celuy du Prince pendant deux heures ».

En Chine, les Jésuites, français ou étrangers, utilisèrent la musique pour s'introduire auprès des plus hautes personnalités. Lorsqu'en 1601, le Père Ricci voulut pénétrer à la Cour de Pékin, il ajouta une épinette aux présents pour le Roi. Le P. Nicolas Trigault, dans l'*Histoire de l'expédition Chrestienne au royaume de la Chine* (1616), raconte comment les Pères s'introduisirent chez les courtisans à titre de professeurs de musique : « *Les nostres montrent par le commandement du Roi la Musique aux Eunuques.* Quatre Eunuques qui joüent devant le Roi des instruments de musique qu'on touche avec des cordes, vindrent de sa part vers les nostres. Ceux-là devancent les Mathématiciens ; car c'est chose surtout honorable entre les Chinois de sçavoir sonner tels instruments... Le Père Didacus alloit donc tous les jours vers eux, estant d'apprentif devenu maistre, autant qu'il suffisoit pour ceste fin... Et non seulement il avoit appris de toucher ; mais encore d'accorder les notes discordantes ». Lors de la première leçon, « ils rendirent aussi sottement certes les mesmes honneurs et compliments à l'espinette, qu'ils avoient fait à leur maistre, afin que, comme si ce fust été une chose vivante, ils en pussent user favorablement ». Au bout d'un mois, « les Eunuques joüeurs d'espinette prièrent fort instamment qu'on mist les chansons qu'ils jouoient sur l'espinette en langue Chinoise. C'est pourquoi le P. Matthieu avec ceste occasion mit en lumière huict compositions de matière Ethique, par lesquelles on estoit convié d'embrasser la vertu et les bonnes mœurs ; il les orna aussi de sentences convenables au sujet tirées de nos auteurs et les appela *les chansons de l'espinette.* Et afin de contenter un chacun, ce petit livret escrit en vers fut imprimé ensemble avec quelques autres œuvres en lettres Européennes et Chinoises ». Le Père Kirchere, dans *la Chine,* traduite en 1670, cite dans « le Catalogue des livres que nos Pères ont fait pour l'augmentation de l'Eglise Chinoise », un *Livre de la Musique et de fabrique du Clavecymbale Européen,* par le R.P. Mathieu Riccius. Cette influence musicale ne fit que se développer. Si l'on en croit Trigault, « on faisoit aussi

des orgues, mais d'autant qu'on les apporta trop tard, elles sont gardées à Nanchin ». Dans *la Chine et la formation de l'esprit philosophique en France* (1932), Virgile Pinot remarque : « Ce ne sont pas les plus grands mathématiciens qui sont le plus en faveur. Le P. Pereyra, le mieux en cour, est surtout Maître de Musique. Quant au savant P. Parennin, son grand mérite est d'avoir introduit la trompette marine à la cour de Pékin ».

Les Orientaux furent donc saisis d'un grand étonnement, puis d'une profonde admiration pour la musique polyphonique et pour des instruments aussi perfectionnés que l'orgue. Malheureusement, cette assimilation rapide devait aboutir à l'européanisation d'un art original, supérieur au nôtre sous certains aspects.

En France, il semble que nulle musique exotique ne fut entendue. A l'exception des Ambassadeurs de Moscovie, les envoyés de lointains pays vinrent sans leurs musiciens. Mais les missionnaires et les voyageurs français écoutèrent les musiques orientales; leurs réflexions, leurs descriptions varient selon leur personnalité. Les danses, les instruments étranges les ont d'abord attirés comme un élément visuel et sonore participant au pittoresque, avant qu'une accoutumance de l'oreille ne leur permit de goûter les finesses insoupçonnées des modes, des rythmes et des timbres. Différents récits permettent de les suivre dans le Proche-Orient, où ils prennent contact avec les chants musulmans, les instruments de fête, les danses, les concerts intimes, et de les observer en Extrême-Orient, aux Indes, au Siam ou en Chine.

Les Français du XVIIe siècle furent trop déconcertés par les chants musulmans pour pouvoir les comprendre. « Les Imans appellent le monde à la prière par des hurlemens », disent-ils. M. Lange de Montmirail décrit ainsi l'enterrement du Chef des Emirs à Alep : « Les Musiciens [des deux Chœurs] formoient de temps en temps une espèce de branle, et crioient tous comme des enragés jusqu'à s'égosiller ». Ils examinèrent avec curiosité les instruments qui accompagnaient les cortèges de fête ; à Constantinople, par exemple, ils virent « les Trom-

pettes, quatre Tambours, quatre Hautbois, et deux hommes jouants d'Instrumens semblables à ceux que les Bachantes frappent les uns contre les autres », ou bien ce sont « six Trompettes, six Timbales, douze Hautbois, et quatre hommes qui touchoient des espèces d'Instrumens que nous appellons Niacards ». Le Grand Vizir envoie sa musique à l'Ambassadeur de France : « trente joüeurs d'Instrumens, Hautbois, Flustes, Trompettes, Timbales, Psaltérions, et autres, qui s'accordoient tous si bien que cette Musique nous parut fort agréable ».

Les danses, moins sauvages, les attirèrent davantage. Voici les femmes d'Alger dans leur intérieur : « Elles dancent ayant des mouchoirs travaillez en or de chaque main, au son d'un Instrument en forme de Violon, touché par des Esclaves nègres ». A Alep, « le Muthellem fit danser ses Domestiques au son des Instruments et de certaines castagnetes d'argent, qui marquoient la cadence et dont l'harmonie étoit fort douce ». A Constantinople, Madame l'Ambassadrice fut divertie par les Chinghis, « Turques instruites dès leur enfance à toutes sortes de danses et de postures. Elles n'en firent point d'indécentes parce que Madame l'Ambassadrice avoit dit qu'elles ne seroient point payées si elles osoient se licencier. Il y en avoit toujours quatre qui joüoient de la Fluste, du Tambour que nous appellons de Basque, du Cimbalum, ou du Boina, qui est un Instrument semblable à celuy qu'on attribue au Dieu Pan tandis que les autres dansoient ». Les Derviches retinrent l'attention de tous les voyageurs. Thévenot a laissé de magnifiques descriptions de leur tournoiement, et prêta l'oreille à leur musique : « Un des musiciens chante quelques versets de l'Alcoran d'un ton assez agréable, après il se fait un petit concert de tous leurs Instrumens, durant lequel commencent leurs danses... le tournement se fait au son des Tambours et des Flustes ». Mais au Caire, il avoue « en avoir eu souvent la teste rompue », car il avait sa fenêtre devant leur Mosquée.

Les concerts intimes plurent aux voyageurs qui surent les écouter. Thévenot se laissa prendre au charme des musiques turque et persane. A son arrivée, il écrit : « ils touchent une espèce de lut qu'il appellent tambour, et ils en jouëront tout

un jour sans s'ennuyer, quoy que la mélodie n'en soit pas fort agréable ». Il reconnaît qu'aux spectacles de marionnettes, « ils chantent cependant plusieurs belles chansons en Turc et en Persan, mais le sujet en est très sale ». Et plus tard il ajoute : « Ils chantent, non pas selon notre Musique, mais d'un certain ton, qui quoy qu'il ne plaise pas d'abord, ne laisse pas de sembler agréable quand l'oreille y est accoustumée ».

En Extrême-Orient, les Français venaient imposer une doctrine et une civilisation à des peuples qu'ils avaient préjugés barbares ; ils daignèrent à peine écouter leur musique, trop différente, trop raffinée peut-être dans ses rythmes et dans ses timbres. Aux Indes, Thévenot se contente de décrire les orchestres, sans même remarquer l'importance et la variété des instruments à percussion. Voici les longues trompettes de cuivre, « les Tambours de basque, entremêlez de plats et de plaques de cuivre qu'ils battoient les uns contre les autres et qui rendoient un son fort clair, mais peu agréable si on le compare avec celuy de nos Instrumens ». Lors d'une cavalcade de mariage, il vit « paroître premièrement plusieurs gens qui joüoient des instrumens, les uns de flutes, les autres de timbales, d'autres ont des manières de tambours en long comme des barils étroits qu'ils pendent à leur col ; et il y en a outre cela qui tiennent des tasses de cuivre, qu'ils frappent l'une contre l'autre : ce qui compose une fort mauvaise harmonie, quoy que ces instrumens fassent grand bruit ».

A la fin du XVIIe siècle, les Français allèrent au Siam où ils notèrent le rôle des instruments dans les cérémonies religieuses ou officielles. Ils furent tous surpris par le chant des rameurs : « Il semble que leurs rames s'accordent avec leurs voix, et qu'ils battent la mesure dans l'eau ». L'Abbé de Choisy vit une comédie à la Chinoise « dont la simphonie est détestable, ce sont des chaudrons qu'on bat en cadence. Ensuite est venu un opéra Siamois : le chant est un peu meilleur que le Chinois ». Le Chevalier de Chaumont raconte que des Français « entrèrent dans une maison où l'on faisoit un carillon épouvantable de Cloches, de Cornets et de Tambours » pour chasser la maladie. Un concert l'étonna : « Des Tambours son-

nans comme des Timbales, des Musettes, des manières de petites Cloches, et des Trompettes qui ne rendoient qu'un son de Cornet, formoient une harmonie aussi bizarre qu'extraordinaire ». Mais enfin, il déclare : « Les Siamois dancent au son de différens Instrumens, dont quelques uns sont assez mélodieux. Il faut pourtant, pour les trouver agréables, que l'oreille y soit accoûtumée ».

La musique chinoise fut considérée comme inexistante par les Occidentaux. Dans le *mémoire rédigé par l'Académie des Sciences à la demande de Louvois pour qu'il fût confié au Père Couplet,* en 1684, deux des *questions sur le Royaume de la Chine* ont trait à la musique ; il ne semble pas que le Père Couplet leur ait donné réponse. Le Père Kirchere émettait sans doute l'opinion générale lorsqu'il écrivait : « C'est une vérité qui ne souffre point de doute que ces peuples n'avoient jamais sceu ce que c'estoit de la Musique ». Le jugement le plus objectif que l'on puisse trouver sur la musique chinoise, et même sur toute musique exotique, est celui que portait le Père Trigault en 1616 : « Ils ont diversité et quantité d'instrumens de musique ; mais ils manquent d'orgues et d'espinetes, et de tous semblables instrumens, ils mettent à tous leurs instrumens des corde de soi cruë retorte; et ne sçauroient pas seulement qu'il s'en peust faire des boiaux des animaux. Toutes-fois la symmétrie en la composition des instrumens se rapporte à la nostre. Or tout l'art de musique consiste au ton d'une seule voix. Ils ignorent entièrement l'accord discordant de diverses voix, et toutes-fois ils se flattent fort eux-mesmes en leur musique, qui au jugement superbe de nos oreilles, semble estre du tout mauvais accord ».

Cependant, dès le XVIIe siècle commença la lente influence de la musique orientale sur la musique française. Les sujets exotiques, fort à la mode, inspirèrent les musiciens. En mars 1683, le *Mercure Galant* publie une planche gravée où l'on aperçoit « dans l'enfoncement de deux croisées, les Petits Violons du Roy habillez en Egyptiens, et M. de Lully vêtu de mesme, mais très magnifiquement, qui batoit la mesure ». En 1685, Monseigneur le Dauphin donne le *Carrousel des Galans*

Maures. En 1699, au Carnaval de Lorraine paraissent « des Africains suivis de joüeurs de Hautbois, de Tambours à la Janissaire, et de plusieurs Instrumens Turcs ». Philidor semble être le seul compositeur qui se soit intéressé à la musique même de l'Orient. Il écrit *la Mascarade du Roy de la Chine* où « les suivans du Roy de la Chine joüans des Instrumens » forment un curieux ensemble orchestral : « Quatre tailles de Hautbois, deux tailles de Violon, une basse de Cromorne, deux Bassons, et un gros Tambour Sourd, les Cordages lâchez.» En janvier 1693, il publie dans le *Mercure Galant* la *Marche des Janissaires,* mais elle est écrite en mode majeur, avec la classique modulation à la dominante. « L'air de la Marche [des Janissaires] a esté trouvé si beau qu'il a passé jusqu'en France, et M. de Philidor, Ordinaire de la Musique du Roy, en a souvent régalé la Cour qui a pris beaucoup de plaisir à l'entendre ». Mais il fallut attendre le XVIII[e] siècle pour que Sauveur, dans ses *Principes d'acoustique et de musique* écrivît quelques pages sur *le Système des Orientaux,* pour que la grande Encyclopédie publiât des exemples de musique turque ou chinoise; et pour qu'« au jugement superbe de nos oreilles » la musique orientale commençât d'apparaître en toute sa beauté, il fallut attendre que Debussy et Olivier Messiaen s'en fussent inspirés.

Odile VIVIER.

NOTES BIBLIOGRAPHIQUES

— Georges MONGREDIEN. **Madame de Montespan et l'Affaire des Poisons.** (Hachette, 1953, 223 p.).

Dans une vue d'ensemble actualisée, amusante et pleine d'esprit, un de nos grands journaux littéraires a croqué, en une série de coups de crayon, « Le Grand Siècle avec nous ». Le deuxième croquis présente Madame de Montespan, assise au banc des accusés, entre deux gendarmes XXe siècle. Notre Président, M. Georges Mongrédien, très ressemblant dans l'ensemble, mais avec des yeux furibonds et des cheveux électrifiés que nous ne lui connaissons pas, revêtu de la robe d'avocat aux manches éployées, expose l'Affaire des Poisons. Nous l'eussions mieux reconnu encore s'il nous avait été présenté sous les traits réfléchis, perspicaces et pétillants d'esprit du juge d'instruction s'efforçant de dénouer les fils d'une affaire très embrouillée, et qui ne tarde pas à se faire sur la question une opinion personnelle. C'est que, tout dernièrement, M. Georges Mongrédien a fait paraître, chez Hachette, « *Madame de Montespan et l'Affaire des Poisons* ».

L'Affaire des Poisons est, avec le procès Foucquet, la plus grande affaire criminelle du XVIIe siècle, et l'on sait que la marquise de Montespan, maîtresse du roi et mère de plusieurs enfants légitimés en dépit de leur origine doublement adultérine, fut accusée d'avoir participé aux pratiques odieuses ou infâmes dévoilées par l'Affaire.

Un procès-verbal du 13 juillet 1709 relate que Louis XIV, après avoir lu et examiné « les minutes et actes faits pendant les années 1679-1680 et autres années jusqu'à la séparation de la Chambre de l'Arsenal », les fit brûler en sa présence. Du même coup les accusations contre Madame de Montespan étaient-elles anéanties ? Louis XIV le voulut-il et le crut-il ? Reprenant l'affaire à la base sans se soucier des ouvrages précédents où avocats et accusateurs de Madame de Montespan se sont affrontés, souvent avec passion, et qui ne présentent vraiment pas d'étude critique, fondée sur la chronologie, les pièces de procédure et les documents contemporains, M. G. Mongrédien a étudié à nouveau et de près le recueil des Archives de la Bastille, les notes personnelles de La Reynie, lieutenant général de police, les pièces de l'époque, et il livre au public « un exposé rigoureusement chronologique indispensable pour suivre l'évolution de l'affaire, les déclarations et les repentirs des accusateurs, les hésitations et les scrupules de La Reynie, la marche du procès, les interventions des ministres et du roi lui-même, qui suivirent jour par jour l'évolution de ce procès criminel, devenu bientôt, en raison des accusations portées contre Madame de Montespan, une affaire d'Etat ».

C'est que le secret envolé en fumée par ordre du roi a été livré par La Reynie lui-même, qui n'avait pas pensé que ses notes personnelles survivraient à la destruction des pièces originales de la pro-

cédure. « Les analyses extrêmement détaillées, accompagnées de commentaires personnels qu'il fit des actes particuliers incinérés le 13 juillet 1709, en fournissent toute la substance. Les notes manuscrites de La Reynie, qui font partie du département des manuscrits de la Bibliothèque Nationale, tiennent lieu pour nous des interrogatoires et procès-verbaux brûlés. Il est certain que s'ils avaient été conservés avec le reste de la procédure nous n'en saurions pas davantage aujourd'hui sur les agissements de la marquise de Montespan. Louis XIV accomplit ce jour-là un geste qu'il crut définitif, mais qui, au regard de l'Histoire, s'est révélé inutile. Contre son attente, il n'a pas sauvé la mémoire de sa maîtresse des griefs dont il entendait abolir jusqu'au souvenir ». Le juge d'instruction a son opinion faite, et il conclut : » Mais ce qui sera toujours impossible à savoir, c'est ce que le Roi-Soleil pensa, au fond de lui-même, du rôle de sa maîtresse dans cette sinistre Affaire des Poisons. La crut-il coupable ? Lui pardonna-t-il ? Se contenta-t-il d'un oubli méprisant que facilitait la lassitude des sens ? Nul ne saurait le dire. Comme Madame de Montespan, il a emporté cet ultime secret dans sa tombe ». Mais curieux, celui qui aime savoir insiste : les magistrats n'ont pas été mis à même de prononcer un verdict, mais Madame de Montespan fut-elle coupable ?... Fondées sur l'examen du dossier, les conclusions de M. Mongrédien sont nettement exposées, elles se trouvent aux pages 181 et 182 : Madame de Montespan appela au secours de son ambition les puissances occultes et tomba de ce fait sous la coupe de charlatans, de magiciens et d'escrocs ; vraisemblablement elle alla jusqu'aux pratiques sacrilèges. Fut-elle une criminelle au sens strict du mot ? Dans l'état actuel du dossier la preuve, au sens juridique du terme, ne peut être faite des accusations portées contre elle : la règle est que le doute doit bénéficier à l'accusée.

Lors d'une séance de l'Académie d'Amiens au cours de 1953, un de nos collègues lança cette affirmation en apparence paradoxale : le XVIIe siècle n'est pas un grand siècle, parce qu'il n'y a pas de grand siècle. La vérité, c'est que tout siècle est un diptyque portant, et le beau côté des choses, et ce qui en est l'envers. Lorsque l'on considère la pauvre humanité en sa réalité, il n'y a pas lieu de s'étonner « que, pendant les années 1660-1680, les plus brillantes du règne, celles des grandes victoires, des grandes fêtes de cour, cette étincelante façade ait pu cacher le spectacle lamentable d'officines louches fréquentées non seulement par le bas peuple, les bourgeois et les gens de robe, mais aussi par une noblesse de cour, avide d'argent, d'honneurs, de puissance et d'amour... ». Tout au plus peut-on partager les amères réflexions d'un Louis XIV vieilli et désabusé, méditant sur les apparences et les réalités des choses, et souvent sur leur vanité.

La Société d'Etude du XVIIe siècle n'impose pas de génuflexions devant des idoles, elle est une société *d'étude* — et son Président l'affirme par son nouvel ouvrage riche en enseignements sur l'histoire des mœurs ; elle reconnaît que le XVIIe siècle a, comme tout autre, son envers de misères et de défauts, mais qu'il a aussi ses grandeurs qui, seules, après tout, comptent après que se sont écoulés les siècles, ses grandeurs qui restent à jamais la gloire de la France.

M.-H. GUERVIN.

— **Théâtre de Racine**, édition critique par Pierre MELESE, Professeur à l'Université de Toronto. (Paris, Sélection du Livre, 15, rue Oudinot, VII[e]).

Après les *Œuvres complètes* de Molière et le *Voyage en Orient* de Gérard de Nerval, l'Imprimerie Nationale présente, dans la « Collection Nationale des Classiques Français » dont l'édition originale est constituée par la « Bibliothèque des éditions Richelieu », un *Théâtre* de Racine qui ne peut manquer d'être aussi favorablement accueilli. Cette nouvelle édition, dont M. René Groos, directeur littéraire de la collection, a confié le soin à M. Pierre Mélèse, Professeur à l'Université de Toronto, offre en ses cinq volumes le double avantage de permettre une lecture aisée du texte de Racine débarrassé de toute annotation gênante, et en même temps, d'offrir au lecteur érudit, ou simplement curieux, tous les éléments de critique, d'information et de bibliographie nécessaire à une étude plus approfondie. M. Pierre Mélèse, dont les travaux sur le théâtre au XVII[e] siècle font autorité, a mis au service de cette édition l'acquis de ses recherches personnelles aussi bien que la somme des recherches littéraires les plus récentes sur le sujet. Une revision très soigneuse du texte lui a permis de redresser quelques erreurs des éditions précédentes, et notamment de l'édition des Grands Ecrivains de la France, et d'offrir dans toute sa pureté le texte de l'édition définitive de 1697, conservé dans son orthographe et sa ponctuation originales. Au reste, toutes les variantes des éditions successives sont présentées dans un volume consacré à l'appareil critique et aux notes indispensables à la compréhension du texte. Chaque pièce est précédée d'une notice relatant l'historique de sa création et précisant ou discutant ses sources, et d'une bibliographie particulière, et est suivie des préfaces qui ne figurent pas dans l'édition définitive ainsi que de documents contemporains s'y rapportant. Une étude fort importante sur la vie et les œuvres de Racine permet de situer de façon parfois toute nouvelle l'auteur dans son entourage et parmi la production contemporaine. Une ample bibliographie critique, une notice iconographique, un index grammatical et un lexique complètent cette édition, qui offre en outre l'indiscutable avantage d'être un chef-d'œuvre de typographie élégante, grâce à l'emploi par l'Imprimerie Nationale de son caractère Grandjean, gravé en 1692 sur l'ordre de Louis XIV, à une mise en page aérée, enfin aux gravures sur bois de Valentin le Campion qui illustrent dans un esprit très symbolique les différentes œuvres du poète.

G. MONGRÉDIEN.

— Léon PETIT. **La Fontaine et Saint-Evremond, ou la Tentation de l'Angleterre.** (Toulouse, Edouard Privat, 1953, in-8° carré, 410 p., 1.210 fr.).

Tant d'ouvrages, au cours des siècles, ont été consacrés à La Fontaine que l'on pouvait croire, non sans apparence de raison, que tout a été dit sur le fabuliste. Or, M. Léon Petit, membre de notre société depuis la première heure et collaborateur de son Bulletin, nous apporte ici du nouveau. Non que l'on ignorât cet échange de lettres de l'année 1687 entre le poète et Saint-Evremond exilé à

Londres pour la vie, et qui témoigne avec éclat de la communauté de goûts et de pensée chez ces deux hommes ; non que les biographes du premier aient passé sous silence les ouvertures qui lui furent faites pour l'attirer de l'autre côté du détroit lorsque l'on sut qu'il était dans la gêne à Paris. Mais jamais jusqu'ici le sujet n'avait été traité en profondeur.

M. Léon Petit s'est attaché d'abord à rassembler tous les indices qui, dans l'œuvre de La Fontaine, nous font toucher du doigt la sympathie, ouverte ou latente, que de longue date le poète nourrit pour l'Angleterre, pays où, durant le règne des deux derniers Stuarts, petit-fils de notre Henri IV par leur mère, donc cousins germains de Louis XIV, l'influence française dans la haute société britannique a été grande, entretenue par la colonie de nos nationaux à Londres, dont Saint-Evremond est l'oracle et la duchesse de Mazarin l'idole. L'auteur se devait de tracer un parallèle, qui occupe dans son livre une soixantaine de pages, entre La Fontaine et le moraliste expatrié, où sont mis en lumière leurs affinités et le faisceau de leurs amitiés communes. Saint-Evremond est aujourd'hui dans notre pays presque oublié : c'était l'occasion de raviver sa mémoire, en faisant mieux connaître le personnage à l'aide de maint trait inédit cueilli dans la correspondance de nos ambassadeurs à Londres, aux archives des Affaires étrangères.

Ce qui non plus n'avait jamais été fait avant M. Léon Petit, c'est la peinture de cet univers particulier à La Fontaine, à savoir la troupe de ses amis d'Angleterre réunis autour de Saint-Evremond : Barrillon, ambassadeur en titre durant onze années, Bonrepaus, envoyé extraordinaire, la duchesse de Bouillon lorsqu'elle est à Londres, le poète anglais Waller, les Hervart protestants réfugiés, et surtout cette fameuse Madame Harvey qui, lors d'un séjour à Paris auprès de son frère, ambassadeur de la Grande-Bretagne, avait inspiré à La Fontaine sa fable du *Renard anglais*. Demeurée pour le profane une sorte de mystère, cette aventure a été, dans ces pages, excellemment percée à jour. Non moins nécessaire était de nous donner le portrait des trois grands seigneurs d'Outre-Manche qui s'étaient offerts pour accueillir le fabuliste dans leur patrie.

Il importait d'autre part de faire la preuve de ce rendez-vous anglais lancé au poète, en démontrant que ce n'est là ni rêve, ni légende gratuite, mais un fait authentique de notre histoire littéraire. Une critique serrée des sources y est parvenue.

En résumé, page captivante d'histoire sur les rapports de la France et de l'Angleterre au Grand Siècle ; visage inattendu de La Fontaine et clartés nouvelles sur un moment pathétique de son existence ; résurrection d'un autre homme, son ami, dont l'esprit est si proche du sien : tel est l'intérêt de ce travail, riche de sens et de matière, où l'érudition, avec toutes ses références, se veut sans lourdeur ni sécheresse, mais vivante. Ecrit au surplus avec beaucoup de soin, dans la langue claire, concise, et sans apprêt que réclamait le sujet.

M.-H. Guervin.

— Julien-Eymard d'ANGERS. **Sénèque et le Stoïcisme dans le Traité « De l'Ordre de la Vie et des Mœurs »** de Julien HAYNEUVE, s. j., 1639. (Tiré à part des « Recherches de Science Religieuse », juillet-septembre 1953).

L'auteur détermine ainsi le but de son étude qui fait suite à plusieurs exposés que *XVIIe Siècle* (nº 19, 1953) a signalés : « C'est très certainement à l'humanisme chrétien qu'il faut rattacher le jésuite Julien Hayneuve (1558-1663), connu sans doute pour son ouvrage sur *Le grand chemin qui perd le monde*, mais plus encore pour son traité *De l'ordre de la vie et des mœurs* ; nous nous occuperons de lui tout spécialement. Nous pourrions diviser notre étude en deux parties, comme nous l'avons fait pour l'Oratorien Senault ; l'une serait intitulée : *Réfutation du stoïcisme*, l'autre : *Utilisation des stoïciens*. Nous préférons adopter un autre plan, et cela non pour le plaisir de varier, mais parce que c'est notre auteur lui-même qui nous l'impose. Julien Hayneuve, en effet, à la fin de son premier tome (il y en a trois), sent le besoin d'interrompre son exposé ; on dirait qu'il a quelque scrupule d'avoir cité dans un ouvrage de piété tant et tant d'auteurs païens et qu'il entend justifier ces citations toutes païennes. Il entreprend alors un long discours qu'il intitule : *Quelle est la différence de notre Ordre moral d'avec la philosophie des anciens profanes et la sagesse des mondains de ce siècle.*

C'est là qu'il expose ses principes, qu'on peut dire, sans crainte d'erreur, ceux aussi de l'humanisme chrétien. Il importe donc d'analyser tout d'abord ces principes directeurs. Nous pourrons voir dans la suite l'application qui en a été faite ».

En terminant, le P. Julien-Eymard note « l'étonnante variété que présentent les humanistes chrétiens... C'est ce qui indique la vitalité d'un mouvement de pensée qui fut étouffé par le jansénisme et par le libertinage et dont on n'a pu malheureusement recueillir tous les fruits ».

M. H. G.

— Duc de BRISSAC. **Les Brissac. Maison de Cossé** (Fasquelle, 1952, 447 p., 660 fr.).

Le Duc de Brissac donne, dans la collection « Les Grandes Familles Françaises », chez Fasquelle, un bel ouvrage sur sa famille « *Les Brissac. Maison de Cossé* » : famille de noblesse militaire qu'illustrent quatre maréchaux de France, honneur qu'elle partage avec Harcourt, Noailles, Durfort et Biron, dépassée seulement par Montmorency, qui en alignait dix.

« Le nom de Cossé apparaît en 1180, désignant un officier du roi Philippe-Auguste, résume l'auteur dans son avant-propos. Les Cossé se poursuivent avec des Guy, des Ancelin, des Roland, des Olivier, qui ne comptent guère, jusqu'au xxe siècle, avec un Thibault de qui le fils René émerge. Ce René de Cossé achète à Louis de Brézé le château de Brissac, et en devient le seigneur en 1502.

1502, date importante dans l'histoire de ma famille, puisque mariant les deux noms de Cossé et Brissac, depuis lors unis ; date également à retenir, parce qu'elle se situe à la fin du Moyen-Age. Louis XI a

fracassé la féodalité. Le XVIe siècle commence avec ses cruelles tribulations, car les hommes ne vivent jamais en paix ; mais finis seigneurs souverains et le temps d'un duc de Bourgogne aussi puissant que le roi de France.

Du fait que leur véritable histoire commence alors, les Brissac, à défaut d'une gloire féodale périmée, ont trouvé leur renom au service d'un Etat qui s'unifiait, et acquis le sens de la permanence du pays à travers l'accident des régimes. Là est leur caractère, et j'en donnerai deux traits : Charles II de Cossé, comte de Brissac, l'un des chefs de la Ligue, ouvre les portes de Paris à Henri IV en 1594, mettant fin à une guerre civile qui durait depuis cinq ans ; Hugues, duc de Cossé, lieutenant général de Louis XVI, devient sénateur de Napoléon, et est inhumé au Panthéon ; son fils Augustin est préfet de l'Empire, puis, à la Restauration, siège à la Chambre des Pairs. Opportunisme, néanmoins, sans compromission quand l'honneur s'y oppose : le huitième duc de Brissac, colonel des Cent-Suisses, se fait massacrer en 1792, en défendant, par fidélité monarchique, un faible souverain dont il était l'un des derniers remparts ».

Cette histoire d'une grande famille française s'intégrant dans l'histoire du Pays plaira au lecteur ; elle lui montrera une suite de bons serviteurs, à la guerre, à la cour, aux ambassades, dans les rangs de l'Eglise et dans les activités modernes, fidèles à la tradition de servir, fidèles à la devise de la lignée : *virtute tempore*, par le courage et par le temps.

M.-H. G.

PROCHAINES RÉUNIONS

Samedi 27 *mars*. 14 h. 30 : Exceptionnemment au **Musée Social**, 3, Rue Las-Cases, Paris-VIIe. (**P. Rigal**).

Samedi 22 *mai*. 14 h. 30 : **Au Nouveau Cercle**, 288, Boulevard Saint-Germain, Paris-VIIe. (**M. V.-L. Tapié**).

Samedi 19 *juin* : **Promenade-Visite commentée** par **Mme Legrand** : **les Châteaux de Courance et de Fleury**. Départ de l'autocar à 12 h. 45 (Place de la Concorde, Entrée Tuileries). Inscriptions au siège de la Société d'Etude du XVIIe siècle, avant le 29 Mai (date de clôture) avec versement au chèque postal de la Société : PARIS 6511.05 de la somme de 670 francs par personne. Les inscriptions et versements pourront être faits le 22 Mai au cours de la réunion de la Société, au « Nouveau Cercle ».

COIN DES CHERCHEURS

Je recherche le texte de la « *Clef des noms des Portraits, qui sont abrégés dans la Galerie des Peintures, ou le Recueil des Portraits et Eloges en vers et en prose* » : 2 feuillets volants imprimés in-8° accompagnant l'exemplaire de Rochebilière du « *Recueil des Portraits et Eloges* » — en vers et en prose — dédié à Son Altesse Royale Mademoiselle (par Mademoiselle de Montpensier), à Paris, cher Charles de Sercy et Claude Barbin. 1659, 2 vol. in-8° de 16 pp. préliminaires dont le frontispice de Chauveau et 912 pages chiffrées. Sait-on où se trouve actuellement ce précieux volume, ou a-t-on pris copie de cette fameuse clef ?

Je rappelle que la vente Rochebilière a été faite par Claudin en 1882, 2 vol. in-16, une partie de la collection a figuré à la vente Claudin mort en 1914 et à la vente de son commis Symes, mort en 1925.

Il s'agit d'identifier une personne de qualité dont le portrait a paru dans le *Recueil dit de Montpensier.*

Laurent FOURCAULT,
68, Avenue Molière, Uccle I, Bruxelles.

Imp. YVERT & Cie, Amiens. - 6 Avril 1954. - N° d'éditeur : 2. - N° d'impr. : 37.
Dépôt légal, 2e trimestre 1954. *Le Directeur-Gérant :* M.-H. GUERVIN.

NÉCROLOGIE

Le Conseil et les Membres de la Société d'Etude du XVII[e] siècle ont appris avec grand regret la mort de M. Pierre HUMBERT, professeur à l'Université de Montpellier, membre du Conseil de la Société : maître en histoire des sciences, l'auteur de beaux travaux sur Gassendi et de *L'Œuvre scientifique de Blaise Pascal* (entre tant d'autres ouvrages) devait être un des orateurs de nos conférences mensuelles pour le cycle 1954-55 ;

de M. Jacques CAVALLUCCI, recteur et professeur de littérature française à l'Institut Oriental de Naples, membre correspondant de l'Institut de France, associé correspondant de la Société. Parmi ses nombreux ouvrages, nous relevons touchant le XVII[e] siècle : *Histoire de la Civilisation Française* (Napoli 1930), *Commento AL CID de Corneille* (Napoli 1931)....

du Dr Harry ASHTON, successivement professeur aux Universités de Birmingham, de la Colombie Britannique, de Cambridge, et de nouveau de la Colombie Britannique. Une de ses collègues, Madame D. Dallas, nous a écrit le grand vide creusé à Vancouver par la disparition de l'érudit « qui, pendant de longues années, a répandu dans ce pays la connaissance et l'appréciation de la littérature du Grand Siècle ». Sa contribution demeure importante : *Du Bartas en Angleterre* (Paris, Larose, 1908), *M[me] de La Fayette, sa vie et ses œuvres* (Cambridge University Press, 1922), *Molière* (Routledge, London, 1930), *Selections From La Bruyère* (Cambridge Univ., 1928), *La Princesse de Clèves* (C. Scribners, New-York, 1930), *Le Tartufe* (Blackwell, Oxford, 1946), etc...

PRIÈRE DE RENOUVELER, SANS RETARD, LES COTISATIONS 1954

(Versement du montant des cotisations et des dons de soutien au Chèque postal de la Société : Paris 6511.05)

Pour les Membres sociétaires anciens : cotisation 1954 : 600 francs.

Pour les Membres sociétaires nouveaux : Majorer du droit d'entrée de 200 francs.

Pour l'Etranger, majoration d'une somme de 100 francs pour frais.

Cf. à la 4[e] page de la couverture les autres moyens permettant d'aider plus efficacement la Société.

SOCIÉTÉ d'ÉTUDE du XVIIe SIÈCLE

déclarée conformément à la loi du 1er Juillet 1901
(*Journal Officiel* du 22 Avril 1948)

Objet : Le XVIIe siècle étant un des sommets de la civilisation française et, par son influence, de la civilisation mondiale, une Association est fondée dans le but de l'étudier et de le faire mieux connaître dans son ensemble, et notamment dans le domaine historique, littéraire, philosophique, artistique, scientifique, spirituel et juridique. La Société désire coordonner les efforts des personnes, groupements et institutions qui ont déjà fait ou font des travaux sur le XVIIe siècle, susciter des recherches nouvelles, diffuser les résultats obtenus.

Ses moyens d'action consistent principalement dans la constitution d'un service de documentation, dans la publication d'une revue ou bulletin, qui sera distribué aux membres de la Société ; dans l'édition sans recherche de bénéfices, de documents originaux ou d'ouvrages concernant le XVIIe siècle ; dans l'organisation de conférences et de réunions.

Cotisations : Membres sociétaires : 600 fr. par an (droit d'entrée de 200 fr.) ; Membres promoteurs : 1.000 fr. par an (droit d'entrée de 500 fr.) ; Membres donateurs : 1.500 fr. par an (droit d'entrée de 1.000 fr.) ; Membres sympathisants : 100 fr. par an (ou plus), sans droit au Bulletin.

Pour l'Etranger, majoration d'une somme de 100 francs pour frais.

Rachat de cotisation comme Membre fondateur : 11.000 francs ; Etranger : 12.000 francs.

BULLETINS DES ANNÉES 1949, 1950, 1951, 1952, 1953

Les Bulletins des années 1949, 1950, et le n° 9-10 de 1951 sont complètement épuisés.

Prix franco :

Année 1951 (n° 11) avec deux hors-texte.	250 fr.
Le numéro spécial illustré : « *Fénelon et son tricentenaire* », *comprenant* n° 12 (1951), n°s 13 et 14 (1952)..	480 fr.
Année 1952 : n°s 15 et 16..	500 fr.
Année 1953 : n°s 17-18, 19 et 20	800 fr.

au Chèque postal de la Société : PARIS 6511.05

Pour la France : toute cotisation et toute commande, payées par l'intermédiaire d'un libraire, sont majorées de 10% minimum, au profit du libraire.